



ANTOINE VAN DYCK





A. VAN DYCK



F. Milius sc.

Imp. A. Quantin

PORTRAITS D'ANTOINE VAN DYCK ET D'ENDYMION PORTER

(Musée Royal de Madrid)



ANTOINE
VAN DYCK

SA VIE ET SON ŒUVRE

PAR

JULES GUIFFREY



PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART

L.-Henry MAY

9 et 11, rue Saint-Benoit



A ANTOINE VAN DYCK

SONNET

Rubens est bien ton maître, ô Van Dyck, c'est bien lui
Dont l'influence altière en ton œuvre s'accuse :
Ta palette lui doit le prisme dont elle use
Et la fécondité qu'on t'envie aujourd'hui.

Mais tu n'empruntes pas à la leçon d'autrui
La suprême élégance en tes portraits infuse ;
Ce don que la nature à de plus grands refuse
De ta gloire est le propre et le solide appui.

L'enfance admire en toi son naïf interprète ;
Ton pinceau n'apprit pas la noblesse qu'il prête
A ses modèles, tous ou princiers ou divins ;

Non, cette grâce tendre à ce goût fier unie,
Pour l'inspirer, l'exemple et le conseil sont vains.
C'est ta mère, après Dieu, qui t'a fait ton génie !

SULLY PRUDHOMME.



A SULLY PRUDHOMME

Mon cher Ami,

Voici bien des années que cette biographie de Van Dyck m'occupe, tu le sais. Je ne pourrais donc t'offrir un travail où j'aie mis plus de moi-même. A ce titre au moins, je l'espère, cet hommage ne sera pas sans prix à tes yeux.

Ce livre a eu pour point de départ et pour base première les recherches, presque inconnues hier encore, d'un curieux du siècle dernier. Signalé pour la première fois par mon savant confrère, M. de Montaiglon, dans une note perdue au bas d'un article sur le musée de Bruxelles, le vieux manuscrit qui présentait la vie et l'œuvre de Van Dyck sous un jour entièrement nouveau passa, vers 1850 de la bibliothèque de M. Goddé dans celle du musée du Louvre, où il se trouve encore. Il n'était alors connu que de quelques rares fureteurs et restait ignoré des historiens de la peinture flamande, quand je conçus le dessein de le mettre en lumière et de rendre à son auteur l'hommage dû à ses patientes investigations.

Je venais à peine d'achever la copie de ce précieux travail quand nous partions pour l'Italie, — c'était en 1866, tu ne l'as pas oublié, — toi, en quête de nouvelles inspirations poétiques, moi, pour suivre les traces et rechercher les souvenirs de Van Dyck à Turin et à Gênes, à Florence et à Rome.

Depuis lors, toujours sous l'empire de la même idée, j'ai visité la plupart des musées étrangers, ainsi que les plus riches galeries de l'Angleterre. Plus d'une fois j'ai revu la Belgique pour ajouter quelques gerbes de faits nouveaux à la récolte déjà emmagasinée. Mais en vain ai-je cherché à soulever le voile qui nous cache le mystérieux biographe de Van Dyck. Tout ce que je suis parvenu à savoir, c'est qu'il entretenait les plus cordiales relations avec cet autre curieux, le conseiller Mols, dont la bibliothèque de Bourgogne possède tant de notes intéressantes sur le chef de la grande école anversoise.

Tu connais les vicissitudes par lesquelles a passé le présent ouvrage avant de

voir le jour ; je n'insisterai donc pas. Un seul point est utile à rappeler : ce livre devait paraître à la fin de l'année 1880; le texte était prêt en temps utile, mais non les planches. Il fallut bien remettre la publication à l'année suivante. Je ne me plains pas trop de ce retard, puisqu'il m'a permis de profiter des récents travaux des érudits anversois, MM. Max Rooses et Van den Branden, et des bons avis de MM. Pinchart et Hymans, les savants historiens de l'art flamand.

Un mot seulement au sujet de l'illustration de ce volume. Je me suis attaché, en choisissant un spécimen des divers aspects du talent de l'artiste, à faire reproduire des compositions qui n'eussent point été gravées. C'est à ce titre que j'ai jeté les yeux sur les tableaux de Turin, de Courtrai, de Munich, de Vienne et de Madrid.

Un moment, je songeai à présenter un échantillon de la manière des graveurs des différents pays auxquels j'empruntais un tableau de Van Dyck. Mais je dus bientôt reconnaître que ce projet était irréalisable, et me contenter, en fait d'eaux-fortes étrangères, des deux planches de M. Hecht, de Munich.

L'illustration courante du texte consiste surtout en œuvres originales, rendues par des procédés mécaniques qui ont le mérite d'une scrupuleuse fidélité. A côté des fac-similés de dessins sont reproduites quelques gravures anciennes, mais en petit nombre. Les admirables planches des Bolswert, des Pontius, des Vorsterman, perdent trop à une interprétation réduite, si perfectionné que soit le mode de traduction.

Ces préliminaires, mon chér ami, te semblent peut-être bien longs. Tu ne m'en voudras pas si, les croyant nécessaires, je t'ai pris pour confident. L'historien ne tient aucun détail pour indifférent ; aussi craint-il de n'en jamais assez dire. C'est défaut de nature. Heureux le poète ! Quelques lignes lui suffisent pour célébrer dignement les grands artistes.

Jules Guiffrey.



PREMIÈRE PARTIE

LA FAMILLE DE VAN DYCK. — VAN DYCK CHEZ VAN BALEN ET CHEZ RUBENS — SES PREMIÈRES ŒUVRES



ANTOINE VAN DYCK

Antoine Van Dyck naquit à Anvers, le 22 mars 1599, dans une maison située à peu de distance de l'Hôtel de Ville, ayant pour enseigne « den Berendans », la Danse des ours.

La famille de notre artiste habitait donc au cœur de l'ancienne cité, où elle était d'ailleurs fixée depuis plusieurs générations, contrairement aux assertions des anciens biographes. D'après ces auteurs, le père d'Antoine, originaire de Bois-le-Duc, aurait d'abord pratiqué dans cette ville le métier de peintre verrier. Rien de plus inexact. En effet, la cathédrale d'Anvers possédait jadis une inscription funéraire rappelant, en termes précis, que le grand-père de l'artiste, après avoir exercé le négoce dans la ville, y était mort le 3 mars 1580. Il portait, comme son petit-fils, le prénom d'Antoine. Sa femme, nommée Cornélie Pruystinck, lui survécut onze années et termina ses jours au mois de novembre 1591. Leur fils, François Van Dyck, suivit la carrière

paternelle. Par son travail et sa conduite il conquit une certaine aisance, sinon la fortune, et parvint à des fonctions réservées en général aux membres les plus riches et les plus honorables de la bourgeoisie. Ainsi on lui confia l'office de directeur de la Chapelle du Saint-Sacrement, dans la cathédrale.

Si les ancêtres d'Antoine Van Dyck ne sont pas connus au delà de la deuxième génération, des témoignages authentiques établissent que le nom de Van Dyck était fort répandu à Anvers depuis le commencement du XVIe siècle.

On ne cite pas moins de dix artistes inscrits sous ce nom sur les registres de la guilde ou corporation de Saint-Luc. Peut-être aucun de ces obscurs travailleurs, dont la mémoire n'a été sauvée de l'oubli que par une brève mention sur les *Liggeren*, n'appartient-il à la famille du peintre dont nous racontons l'histoire. Ces prédécesseurs oubliés de Rubens méritaient-ils même le titre d'artistes ? C'est à peine si deux d'entre eux paraissent s'élever un peu au-dessus du niveau moyen. Le premier, Peter Van Dyck, reçu maître en 1497, occupe une certaine situation, car les jeunes aspirants à la maîtrise viennent lui demander des conseils et il admet successivement dans son atelier quatre élèves, de 1505 à 1521.

L'autre, désigné dans les *Liggeren* sous le nom de Tuenken ou Antoni Van Dyck, entre dans la corporation en 1556. C'est précisément l'époque où le grand-père de notre héros vit et travaille à Anvers. Toutefois, malgré l'identité de nom et de prénom, malgré la coïncidence des dates, il paraît difficile d'identifier le maître peintre de 1556 avec le bon bourgeois mort en 1580. L'épitaphe de ce dernier n'eût pas manqué, s'il s'était quelque peu livré à la peinture, de rappeler ce détail glorieux pour sa mémoire.

François Van Dyck, le père de notre artiste, né sans doute vers 1560, se maria une première fois en 1587. Il épousait, le 4 octobre, devant un des autels de la cathédrale, honneur bien dû au pieux directeur de la Chapelle du Saint-Sacrement, Marie Comperis, dont il n'eut qu'un fils, nommé Jean. Cet enfant meurt peu de temps après sa naissance, le 15 juillet 1589. Le 28 du même mois, Marie Comperis suivait son fils au tombeau.

Un Flamand supporte difficilement le veuvage ; l'histoire des artistes en fournirait mainte preuve. Sept mois après la perte de sa première femme, le 6 février 1590, François conduisait à l'autel une nouvelle épouse, Marie Cupers ou Cuypers. Cette union fut plus prospère que la première. De 1590 au 16 avril 1607, date de sa mort, Marie Cuypers mit au monde douze enfants. Antoine fut le septième.

Pour ne pas interrompre la biographie de l'artiste, nous épuiserons

d'abord tous les renseignements qu'on possède sur sa famille et particulièrement sur ses frères et sœurs.

Le premier enfant de François Van Dyck et de Marie Cuypers fut une fille. Née le 18 octobre 1590, Catherine Van Dyck épousait, le 2 mai 1610, un notaire d'Anvers, Adrien Dierex. Elle eut plusieurs enfants et survécut à son frère Antoine. Trois autres sœurs, Cornélie, Suzanne et Élisabeth, la dernière de toutes, n'ont laissé qu'un vague souvenir. Elles entrèrent de bonne heure au béguinage de leur ville natale et y passèrent une vie paisible, absorbée dans la pratique des exercices religieux. La belle estampe de Pierre de Jode, d'après le tableau de *Saint Augustin en extase*, est dédiée par Antoine à « honnête et vertueuse dame Suzanne Van Dyck, béguine à Anvers, sa très chère sœur ». Une cinquième fille, Anne Van Dyck, quelquefois appelée Gertrude, est mieux connue. Née en 1601, elle entre à dix-sept ans au couvent des Chanoinesses régulières de l'ordre de Saint-Augustin, à Wœstmunster, en Flandre. Vers 1626, elle revient à Anvers dans une maison du même ordre, connue sous le nom de couvent des Facons, et y meurt trente ans après. En témoignage de sa tendresse pour sa sœur Anne, Antoine lui dédia l'estampe du Christ mort sur les genoux de sa mère, gravée par P. Pontius d'après le tableau du béguinage d'Anvers. En outre, il peignit le portrait de cette sœur préférée et en fit hommage au couvent des Facons, où cette toile fut longtemps conservée.

Le conseiller Mols a vu cette peinture au siècle dernier ; son témoignage mérite d'être rapporté : « On voit dans le couvent des Facons le portrait de cette religieuse peint de la main de son frère. Elle est représentée âgée d'environ vingt-quatre ou vingt-cinq ans. C'était une beauté... Un misérable barbouilleur a perdu totalement ce tableau. Comme il était en très mauvais état, il entreprit de le réparer et acheva de le perdre. On n'y reconnaît aucune trace du pinceau de Van Dyck. » Le même auteur ajoute quelques renseignements bons à conserver : « Mais, en revanche, on voit dans le même appartement le portrait d'un chanoine régulier, recteur de cette maison, qui est aussi de la main de Van Dyck et que les religieuses n'eurent garde de confier à ce barbouilleur lorsqu'elles eurent vu l'autre accommodé de la façon qu'il l'est aujourd'hui. Ce portrait, sans être des plus fins de Van Dyck, est exécuté avec facilité et est très ressemblant. La prieure m'a assuré qu'il y avait autrefois dans le couvent un autre tableau de Van Dyck représentant le Christ mort sur les genoux de la Vierge, et que la tradition était qu'il avait péri dans l'incendie du couvent arrivé il y a une centaine d'années. »

Le seul frère d'Antoine, dont le souvenir mérite d'être conservé, naquit

en 1605. Il portait le nom de Théodore. Destiné dès son enfance, comme la plupart de ses sœurs, à la vie religieuse, il faisait profession dans l'ordre des Prémontrés à l'âge de vingt ans et recevait les ordres quatre années plus tard. Parvenu au grade de bachelier en théologie, il résida d'abord dans sa ville natale, comme attaché à la paroisse de Saint-Michel. Il portait, ainsi que tous les membres de l'ordre des Prémontrés, le titre de chanoine. Après avoir rempli diverses fonctions, notamment celle de cellérier, il devint professeur en théologie. Nommé vicaire, puis curé de la paroisse de Minderhout, il passa dans cette localité les vingt-huit dernières années de sa vie. L'épitaphe qui a conservé ces détails biographiques relate encore que Théodore Van Dyck, ou le révérend frère Waltmann, mourut d'un asthme le 25 février 1668.

En témoignage de son affection pour son frère cadet, Antoine lui dédia une des plus belles planches de son œuvre, représentant une Sainte Famille. Il prit la peine, c'est Mariette qui l'assure, d'exécuter lui-même un dessin terminé d'après son tableau pour faciliter la tâche de Bolswert.

Les détails qui précèdent jettent un demi-jour sur cet intérieur tranquille, honnête, absorbé dans les pratiques de la dévotion, où notre artiste passa les premières années de son existence. Ses frères et sœurs se trouvèrent insensiblement façonnés de bonne heure à la vie religieuse. Il ne faudrait pas en conclure que le père de famille fût un fanatique, opposant une inflexible volonté aux aspirations de ses enfants. Il nous apparaîtrait plutôt comme un commerçant doux et rangé, consacrant aux exercices d'une piété un peu étroite tout le temps que lui laissaient ses occupations professionnelles. Insensible aux distractions mondaines qui font le charme et la joie de la vie, étranger à la poésie de l'art comme aux séductions des œuvres littéraires [1], il amenait sans violence, par l'effet d'une résignation tranquille, la plupart de ses enfants à l'accomplissement de son vœu le plus cher. S'il songea plus tard à charger Antoine déjà célèbre d'acquitter une dette de reconnaissance envers le couvent des Dominicaines d'Anvers, ce n'est certes pas qu'il eût jamais exercé une influence quelconque sur la vocation de son fils. Probablement les Dominicaines avaient secondé François Van Dyck dans l'accomplissement de ses devoirs de père lorsqu'il resta seul chargé des soins d'une nombreuse famille; la direction que prirent la plupart de ses filles vient à l'appui de cette conjecture. Il trouvait donc tout naturel que son fils payât la dette des siens. Ce fut la

1. François Van Dyck aurait cependant possédé, d'après les documents découverts par M. Van den Branden, des œuvres d'art et un beau clavecin de Ruckers. Ne serait-ce pas Marie Cuypers qui aurait introduit ces objets profanes dans son intérieur austère?

dernière recommandation qu'il lui laissa en mourant, suprême témoignage des préoccupations religieuses de toute sa vie.

Ce n'est certes point à ce père absorbé par les devoirs d'une vie étroite et monotone que notre artiste dut ces premières leçons qui laissent une trace ineffaçable. Dès ses plus jeunes années, tous les historiens le constatent, il donna les signes non équivoques d'un génie merveilleusement doué. Qui donc lui avait transmis cette flamme divine? Qui sut éveiller dans cette intelligence naissante les premières aspirations vers l'idéal?

La tradition rapporte que Marie Cuypers excellait à représenter avec l'or ou la soie des fleurs, des animaux et même des personnages. On ajoute que, durant les derniers mois qui précédèrent la naissance de son septième enfant, la mère d'Antoine occupait ses loisirs à peindre avec l'aiguille, sur la garniture d'un manteau de cheminée, l'aventure de la chaste Suzanne. Que l'authenticité du fait soit admise ou contestée, un point reste acquis : Marie Cuypers laissa parmi ses contemporains la réputation d'une personne distinguée, douée d'une habileté supérieure pour ces ouvrages féminins qui demandent, avec de la patience, un goût délicat, une disposition innée pour les choses de l'art. Aussi peut-on admettre que l'esprit, le caractère, les exemples de sa mère exercèrent une influence ineffaçable sur la vie tout entière de notre artiste.

Marie Cuypers fut donc la première initiatrice d'Antoine Van Dyck au monde de l'art. Henri Van Balen et Rubens lui-même ne viennent qu'en second rang. Ils lui montreront tout ce qui se peut enseigner ; mais sa mère lui aura transmis l'exquise délicatesse, la distinction qui donne aux œuvres de son pinceau leur caractère essentiel, un charme exquis, sans rival. Le génie de Van Dyck a, comme sa personne, quelque chose de féminin; c'est là son originalité propre, c'est la qualité maîtresse qui assure sa gloire, son immortalité. Or cette qualité, il la doit, pour la plus large part, à l'influence maternelle.

Marie Cuypers meurt en 1607, après avoir donné le jour à son douzième enfant. Antoine atteignait sa huitième année ; il vécut encore deux ou trois ans dans la maison paternelle, suivant les écoles, fréquentant les églises. Ces premières habitudes ne furent pas sans utilité pour l'artiste. Elle le mirent en relation avec le clergé des paroisses et des couvents. Elles lui préparèrent de précieux appuis dans ce monde de moines et de prêtres au milieu duquel vivait son père. Feuilletez l'Iconographie de Van Dyck, vous serez frappé du nombre de personnages religieux dont il a retracé les traits : évêques, abbés, jésuites, posent tour à tour devant lui et prennent place dans cette galerie vivante. Leur

présence parmi les hommes d'Etat, les savants, les artistes, n'indique-t-elle pas que l'auteur des portraits entretenait avec ses modèles d'anciennes et intimes relations?

Dans le cours de l'année 1610, les récentes découvertes de M. Van den Branden ont précisé la date, l'atelier du peintre Henri Van Balen reçoit, en qualité d'apprenti, Antoine Van Dyck. Le choix du maître était heureux.

En effet, Rubens, revenu d'Italie dans les derniers mois de l'année 1608,



avait d'abord rencontré chez ses concitoyens une sorte de froideur. Il ne devait pas tarder à les faire revenir de ce premier sentiment; mais alors sa réputation n'avait pas triomphé des calomnies des envieux, son enseignement ne jouissait pas encore de l'immense réputation qu'il ne tardera pas à conquérir. Un pareil maître d'ailleurs eût-il consenti à enseigner les premiers principes de l'art à un enfant âgé de dix ans seulement?

Henri Van Balen, au contraire, avait fait ses preuves; il était considéré comme un des meilleurs peintres de son temps. La date de sa naissance vient d'être établie récemment; il naquit en 1575. Suivant un usage général, après

avoir débuté à Anvers dans l'atelier d'Adam Van Noort, il passa de longues années à étudier en Italie les maîtres de la Renaissance et les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Fervent admirateur des anciens, *vetustatis cultor*, dit la légende placée sous le portrait gravé par Paul Pontius, il avait conquis une place distinguée parmi ses contemporains. Soit qu'il étoffât de petites figures les doux paysages de Breughel de Velours l'ancien, soit qu'il répandît dans les scènes religieuses ou mythologiques des groupes d'enfants nus, d'une grâce exquise, il plaisait



HENRI VAN BALEN, PEINTRE

Gravure de Paul Pontius, d'après Van Dyck

également par la correction du dessin et la délicatesse du coloris. Ses compositions un peu froides manquaient assurément de ces fortes qualités qui annoncent un maître; mais on n'y rencontrait point de défauts choquants. Combien de réputations n'ont pas d'autre point de départ!

La gloire de l'élève a nui quelque peu, semble-t-il, à la réputation du maître. Les tableaux de Van Balen qu'on rencontre dans les musées d'Allemagne, à Vienne et à Dresde notamment, nous paraissent mériter quelque estime. Il s'y trouve des figures d'enfants d'un charme singulier et d'une grande finesse de ton. Remarquez bien ce détail. On sait quelle grâce Van Dyck donne à ces petits anges dont il aime à animer ses tableaux religieux, soit qu'il les forme

en rondes joyeuses pour récréer les yeux de l'Enfant Jésus, soit qu'il les disperse dans les nuages portant des instruments de musique. Si son talent a gardé quelque trace des leçons et des goûts de son premier maître, c'est à coup sûr cette prédilection marquée pour les séductions de l'enfance. D'abord l'enseignement de Van Balen ne pouvait, à d'autres égards encore, qu'exercer la plus salutaire influence sur un esprit jeune, riche en dons naturels et fort impressionnable.

A ses qualités de praticien il joignait un goût développé pour l'étude et la comparaison de toutes les manifestations de l'art. Il sentait vivement les splendeurs de l'antiquité, comme nous l'avons constaté ; et son élève le représentera plus tard les mains posées sur un buste romain qu'il a probablement vu bien des fois dans un coin de l'atelier où s'écoulèrent ses premières années d'étude. Peut-être Van Balen fut-il à la fois un artiste de mérite et un amateur distingué.

Sans doute ces timides leçons auront été bien vite effacées par l'enseignement plus substantiel, plus fortifiant de Rubens. Elles ne pouvaient dans tous les cas exercer aucune fâcheuse influence sur l'esprit d'un débutant.

Mais bientôt la réputation de Rubens se répand dans les Flandres ; de toutes parts affluent dans son atelier des jeunes gens qui aspirent à marcher sur ses traces ; des peintres déjà célèbres, d'anciens condisciples du maître, plus âgés que lui, sollicitent l'honneur de profiter de ses conseils, de travailler sous sa direction. Son union avec Isabelle Brandt, célébrée en 1609, avait définitivement fixé le grand artiste à Anvers. Bientôt après, il se faisait construire la maison et l'atelier qui allaient devenir le lieu de rendez-vous de toutes les célébrités du pays, le berceau de la nouvelle école flamande.

Au moment où le chef de l'école anversoise terminait ses années d'apprentissage en Italie, l'école flamande subissait une crise dont il convient de dire quelques mots. En imposant aux descendants des vieux et francs maîtres du xve siècle le culte et l'imitation des peintres italiens, la mode avait exposé l'art du Nord à l'une des plus sérieuses épreuves qui l'aient jamais menacé. Abandonnant l'étude directe de la nature, l'observation attentive des formes et des traits caractéristiques offerts par la réalité pour se lancer à la poursuite d'un idéal de convention, les meilleurs artistes du xvie siècle s'engageaient dans une voie sans issue. A l'inspiration si personnelle, si vivante, des Van Eyck, des Van der Weyden, des Bouts et des Memling, l'école des Van Orley, des Franck, des Otto Venius avait substitué la pâle contrefaçon des œuvres italiennes. Le tempérament flamand s'accommodait mal de cette recherche d'un type conventionnel. Toutefois il n'osait rompre brusquement avec l'engouement du public, avec un préjugé universellement répandu.

Tout artiste de Bruxelles ou d'Anvers devait donc, par un pèlerinage en Italie, façonner son talent sur l'exemple des maîtres en vogue. C'était abdiquer toute personnalité ; mais c'était la condition nécessaire du succès. Ainsi les hommes les mieux doués se traînaient misérablement à la remorque des peintres de la décadence italienne et l'école du Nord ne présentait plus qu'un reflet affaibli des artistes du Midi.

Quel remède opposer à cette influence fatale ?

Remonter à la source, reprendre l'art au point où l'avaient laissé les grands naturalistes du xv[e] siècle, il n'y fallait pas songer. Toute tentative dans ce sens eût misérablement échoué. Un réformateur devait tenir grand compte des aspirations nouvelles, des lois révélées par l'Italie, tout en accommodant ces lois au caractère flamand ; il devait faire la part de l'idéal, sans oublier les exigences de la nature et de la réalité. Ce programme, Rubens eut la gloire de le réaliser.

Un génie aussi personnel que le sien pouvait seul réagir contre les influences funestes des écoles méridionales, tirer de cet art étranger seulement ce qui convenait au tempérament des peuples du Nord pour consommer l'alliance entre l'idéal nouveau et l'ancien naturalisme.

Quand il revint d'Italie, la situation politique des Flandres se prêtait à merveille au succès d'une semblable réforme. Aux déchirements, aux luttes, aux violences enfantées par les querelles religieuses, succédait une époque de calme relatif et de réparation. Le gouvernement despotique du duc d'Albe et de ses premiers successeurs avait fait place à l'administration plus douce de l'archiduc Albert et à celle de sa femme l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, restée seule gouvernante des Pays-Bas après la mort de son mari. Depuis longtemps, les provinces flamandes ne connaissaient plus un régime aussi paternel, aussi tolérant. Le pays commençait à se remettre de ses longues souffrances ; ses plaies se fermaient peu à peu ; la prospérité allait renaître. La continuation de la guerre avec les Provinces-Unies restait cependant une cause d'inquiétude et d'appauvrissement ; mais, précisément en 1607, au moment où Rubens se prépare à regagner la Flandre, une suspension d'armes, bientôt suivie d'une trêve de douze ans, est signée, et les Flamands deviennent libres de consacrer toute leur activité au développement de l'industrie, du commerce et des autres arts de la paix.

Sur ces entrefaites, Rubens s'établit à Anvers et y fait élever, au commencement de l'année 1611, une maison avec un somptueux et immense atelier. Il était fixé dans le pays depuis deux ans à peine, et déjà sa réputation avait pris de telles proportions qu'il se voyait obligé de refuser nombre d'élèves

venant de toutes parts briguer l'honneur de travailler sous sa direction. « Je puis vous dire en toute vérité, sans la moindre hyperbole, écrit-il le 11 mai 1611 au graveur Jacques de Bie, que j'ai déjà refusé plus de cent élèves dont quelques-uns étaient mes parents et ceux de ma femme, et que j'ai mécontenté un grand nombre de mes meilleurs amis. » C'était pourtant dans cet atelier inaccessible qu'Antoine Van Dyck voulait entrer.

Sans doute le maître savait discerner, parmi ceux qui se présentaient à son examen, les jeunes gens montrant de sérieuses dispositions et les amateurs oisifs qui, de tout temps, ont aimé par curiosité fréquenter les artistes en renom. Ces derniers le trouvaient intraitable ; mais il gardait un autre accueil aux débutants doués d'une réelle vocation. Il reconnut sans doute bien vite les dons naturels du jeune Van Dyck et ne lui fit pas attendre son admission. A quelle époque exacte se place cet événement capital ? Les anciens historiens assurent qu'Antoine fut deux années chez Van Balen, puis passa en 1612 dans l'atelier de Rubens où il resta six ans au moins. Plusieurs érudits anversois, M. Van den Branden en particulier, mettent en doute l'entrée de Van Dyck chez Rubens en qualité d'élève. D'après eux, il aurait été simplement un collaborateur employé par le chef de l'école dans ses grandes entreprises et, à ce titre, aurait obtenu la permission d'avoir son chevalet et de travailler à loisir dans un coin de l'immense atelier du maître. C'est attacher peut-être une importance exagérée à de petits faits récemment découverts. Nous nous en tiendrons donc à la tradition qui a toujours fait de Van Dyck un élève de Rubens.

On sait que l'auteur de la galerie de Médicis prit de bonne heure l'habitude de confier à ses disciples l'ébauche de ses tableaux. Une fois la composition mise en place par les plus habiles d'entre eux et la toile entièrement couverte, le maître survenait et, en quelques heures ou en quelques jours, suivant les circonstances, mettait la dernière main à l'œuvre. Ce procédé expéditif lui permettait de satisfaire aux demandes qui l'assaillaient de toutes parts. Les élèves y trouvaient aussi leur compte. En effet, ils ne pouvaient que mieux pénétrer les secrets de leur modèle en cherchant à se rapprocher le plus possible des esquisses qui leur servaient de guides.

Il faut le reconnaître, un pareil système n'était pas exempt de danger pour le peintre réduit à devenir l'interprète d'une si puissante originalité. Toutefois, un homme comme Rubens n'eût jamais songé à imposer l'imitation servile de ses procédés et de ses effets. Il savait toujours laisser à ses auxiliaires une certaine liberté d'allures.

Antoine Van Dyck passa donc, comme ses camarades d'atelier, plusieurs années à ébaucher les compositions de Rubens, excellent exercice qui l'initiait aux



PIERRE PAUL RUBENS, PEINTRE

Gravure de Paul Pontius, d'après Van Dyck.

ressources de cette merveilleuse exécution. Il apprit ainsi à esquisser légèrement les fonds, à couvrir les ombres d'une mince couche de couleur pour leur conserver

la transparence et la profondeur, tandis que les parties lumineuses, modelées en pleine couleur, s'enlevaient par de vigoureux empâtements.

Des travaux d'Antoine jusqu'à l'âge où il reprit sa pleine indépendance à la suite de son inscription sur les registres de la communauté de Saint-Luc, nous ne savons rien de précis. Un seul souvenir de cette période nous a été conservé, nous voulons parler d'une anecdote souvent mise en doute, mais qui doit cependant reposer sur un fait réel. Comme elle montre bien l'estime que le jeune artiste avait su inspirer à ses rivaux, il convient de la rappeler, en supprimant les développements invraisemblables ou trop pittoresques que des biographes, en quête de détails piquants, ont ajoutés à l'histoire. Nous suivrons le récit de Mariette, c'est un guide circonspect, celui-là ; de plus, il a pris la précaution de citer ses autorités et de nous apprendre qu'il tenait sa version du graveur Edelinck, qui lui-même l'avait recueillie dans son enfance à Anvers même.

Après avoir travaillé assidûment une grande partie de la journée, Rubens avait coutume de prendre un des beaux chevaux constamment entretenus dans ses écuries et employés tour à tour comme modèles et comme montures. Il allait se promener seul, quelques heures, dans la campagne, le long des rives de l'Escaut. C'était sa grande distraction, son meilleur moment de repos. Un jour, les élèves, profitant de son absence, obtinrent de son vieux serviteur qu'il les laissât pénétrer dans l'atelier où le maître travaillait toujours seul. Il s'y trouvait un tableau à moitié terminé. A peine la porte est-elle ouverte que tous de se précipiter avec la turbulence de la jeunesse. L'un des indiscrets s'avance plus que les autres et, poussé par ses camarades, efface un grand morceau de peinture encore fraîche. C'est ici que Descamps a voulu embellir la légende. Il affirme gravement que le tableau dont Rubens s'occupait alors n'était autre que la fameuse *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers ; il ajoute même que c'est la tête de la Madeleine, c'est-à-dire une des parties les plus vantées de cette belle page, qui devint victime de l'accident. D'après la version de Mariette, le tableau inachevé aurait été *la Vierge adorée par les Saints*, du maître-autel de l'église des Augustins. Ce serait le torse nu du saint Sébastien que les indiscrets visiteurs auraient endommagé. Que faire ? Voici nos étourdis tout penauds. Comment le maître prendra-t-il la chose ? Quelle punition infligera-t-il après une pareille incartade ? On les renverra pour le moins. L'un des coupables suggère timidement l'avis qu'il faut à tout prix chercher à dissimuler le dommage. Que l'un d'eux se dévoue et essaye de repeindre la partie atteinte. La proposition trouve de l'écho, et voici Antoine Van Dyck désigné tout d'une voix par ses camarades comme le plus capable de réussir dans une entreprise

aussi épineuse. Il résiste ; on ne veut rien entendre, et il se met à l'ouvrage. Certains auteurs ajoutent que Rubens ne s'aperçut pas tout d'abord de la retouche ; mais il nous paraît plus sûr de croire ceux qui affirment que, le lendemain matin, il remarqua du premier coup d'œil l'intervention d'une main étrangère, exigea le récit complet de l'escapade, puis, après avoir obtenu une confession sincère, loin de s'emporter contre le téméraire qui avait voulu lui donner le change, il le complimenta sur la manière dont il s'était acquitté d'une pareille tâche.

Évidemment cette aventure n'a pas été inventée de toutes pièces par les faiseurs de biographie ; elle repose sur un fait vrai, positif. Le témoignage de Mariette lui donne de plus un certain poids. Il s'appuie sur une vieille tradition locale qui mérite d'être prise en sérieuse considération, car tout ce qui se passait dans un lieu aussi fréquenté que l'atelier de Rubens faisait l'objet des entretiens de la ville entière.

Cet atelier réunissait alors non seulement des jeunes gens à leurs débuts, mais aussi des peintres en pleine possession de leur talent et de leur réputation. Ceux-ci venaient, sans fausse honte, profiter des enseignements et des conseils de leur illustre rival. Là travaillaient Jacques Jordaens, un peu plus vieux que Van Dyck, et François Snyders qui avait presque l'âge du maître commun. David Téniers, né en 1610, n'arrivera que plus tard, quand Antoine sera en route pour l'Italie.

A côté de ces noms illustres se presse une foule d'artistes distingués ; c'est Érasme Quellyn le vieux, Gaspard de Crayer, Jean Van Hoeck, Théodore Van Thulden, Abraham Van Diepenbecke, Juste Van Egmont, Pierre Van Mol, les uns du même âge que Van Dyck, d'autres plus jeunes que lui. L'école de Rubens ne se recrute pas seulement parmi les peintres de figure ou d'histoire, on y rencontre plusieurs paysagistes : c'est Jean Wildens, Lucas Van Uden, Jacques Fouquières, Déodat Van du Mont ou Delmonte, bien d'autres encore, avec lesquels notre artiste conservera les plus cordiales relations et qui trouveront place un jour dans cette immortelle galerie des peintres anversois de la grande époque.

Cette vie en commun, ces relations de chaque heure avec les intelligences les plus déliées, sous la direction d'un homme qui ne se contentait pas d'être un grand artiste, mais qui s'intéressait vivement à la science, à l'histoire, à l'archéologie, aux diverses manifestations du génie humain, toutes ces conditions exceptionnelles durent merveilleusement développer les facultés des jeunes gens admis dans un pareil milieu. Ils avaient constamment sous les yeux l'admirable galerie de maîtres italiens que Rubens avait rapportée de ses voyages. Les œuvres des plus grands peintres y figuraient. Le Titien s'y trouvait avec toute son école,

en compagnie des Bassan, du Palma, de Tintoret et de Paul Véronèse. On y admirait aussi des tableaux de Raphaël et de Léonard de Vinci ; mais le nombre des Vénitiens accusait assez les préférences du maître de la maison. En même temps l'antiquité était dignement représentée dans ce Panthéon dont le plan avait été emprunté au plus vanté des édifices de l'ancienne Rome.

Des niches occupées par des statues antiques, des colonnes surmontées de bustes romains, des bas-reliefs encastrés dans la muraille garnissaient l'espace ménagé entre les tableaux et montraient que Rubens ne restait insensible à aucun des modes d'expression de l'art. Quelles dissertations nobles et profondes devait inspirer la vue de ces chefs-d'œuvre aux doctes érudits, aux amateurs délicats et raffinés qui fréquentaient habituellement ce merveilleux musée ! Quels conseils, quels exemples pour les jeunes gens suspendus à ces lèvres éloquentes, avides de recueillir les moindres paroles de ces illustres représentants de la science et de l'art ! Et quelle confiance, quel orgueil leur inspirait ce chef vénéré qu'ils voyaient écouté avec déférence, traité avec respect par les hommes les plus considérables par leur naissance, les plus éminents par leurs emplois, les plus renommés pour leur érudition ! Jamais artiste n'occupa, dans les Flandres au moins, une position aussi élevée parmi ses contemporains. Un pareil spectacle n'était-il pas fait pour exalter de jeunes têtes, pour inspirer à tous les débutants l'ardente passion de l'art qui élevait à une si haute situation et à une semblable fortune un homme sorti des rangs modestes de la bourgeoisie ?

Les douces manières, la figure avenante, les rapides progrès de Van Dyck avaient gagné toutes les sympathies de Rubens. Aussi une franche et solide amitié ne tarda-t-elle pas à rapprocher les deux artistes, et doit-on reléguer parmi les fables la prétendue jalousie du maître pour le talent naissant de l'élève. Il ne faut pas accorder plus de crédit au roman qui attribue à Antoine un caractère assez vil pour avoir abusé de l'hospitalité cordiale qu'il recevait dans le ménage de Rubens. Ce sont là de tristes calomnies que les biographes avaient le tort jadis d'accepter ou d'inventer trop facilement.

Cependant arrivait le moment de mettre à profit ces précieuses leçons. Le jeune Van Dyck satisfait d'abord à la formalité imposée à tous ses confrères et obtient son admission dans la guilde de Saint-Luc. Il paye les droits de réception dans les premiers mois de l'année 1618, soit vingt-trois florins 4 p. le 11 février, et quinze florins le 17 juillet. Désormais, il a le droit d'exercer son art sans être inquiété. Il ne lui reste plus qu'à rencontrer ou à faire naître une occasion de se signaler.

On voit dans l'église Saint-Paul, ancienne église des Dominicains, à Anvers, un tableau qui passe pour une des premières œuvres d'Antoine. Il représente



Jésus portant sa croix. Nous ignorons l'effet produit par ce début. Les chroniqueurs ne disent pas s'il inspira aux contemporains quelque estime pour le

talent de l'auteur ; mais aujourd'hui, nous le jugeons froidement, et il ne paraît pas exempt de défauts. Il est placé d'ailleurs dans les conditions les plus défavorables, beaucoup trop haut, sous un mauvais jour. Aussi faut-il l'examiner longtemps et avec attention pour distinguer l'expression des figures et les détails de l'exécution. Le premier tableau connu d'un artiste tel que Van Dyck ne devrait-il pas figurer, comme une précieuse relique, dans les salles du musée de sa ville natale ? Là du moins on pourrait le voir dans un milieu et sous un jour moins désavantageux.

Maint détail, dans cette peinture, trahit l'âge et l'inexpérience de l'auteur. Tandis que la Vierge, à gauche, détache sur le fond sombre un profil insignifiant, un bourreau, par son attitude tourmentée, ses gestes d'une violence outrée, attire toute l'attention, au grand détriment du Christ qui se traîne, au second plan, sur les genoux et sur les mains. La tête du Dieu martyr a, toutefois, une certaine dignité ; le peintre s'est appliqué à idéaliser ses traits et y a suffisamment réussi. Il n'est pas besoin d'insister pour faire ressortir les défauts de composition de cette peinture religieuse. On voit apparaître ces personnages secondaires qui viennent souvent usurper, dans les tableaux de Van Dyck, la première place. Encore faut-il reconnaître que la coloration ne manque pas de puissance. Le torse nu du bourreau du premier plan s'enlève avec vigueur sur le fond un peu opaque où apparaissent confusément des soldats et autres comparses. Le voisinage d'un splendide tableau de Jordaens fait d'ailleurs beaucoup de tort à la première œuvre de son rival.

Ce fut pour le couvent des Dominicaines que notre artiste, satisfaisant au dernier vœu de son père mourant, peignit après son voyage d'Italie, le *Christ en croix entre saint Dominique et sainte Catherine*, aujourd'hui conservé dans le musée d'Anvers. Nous venons de dire que son premier tableau fut exécuté pour le couvent des Dominicaines. N'y a-t-il là qu'une coïncidence fortuite ? Ce serait au moins singulier. Il semble tout naturel, au contraire, de supposer que les vieilles relations de sa famille avec le clergé régulier ou séculier de la cité avaient procuré au jeune peintre cette première aubaine.

Ces relations n'exercèrent-elles pas aussi leur influence sur la rédaction de l'acte où Van Dyck paraît pour la première fois comme un artiste d'une valeur reconnue, comme l'élève le mieux doué, le plus habile du chef de l'école anversaise ?

Dans le traité passé, le 29 mars 1620, entre Pierre-Paul Rubens, d'une part, et le Père Tirinus, supérieur de la maison professe de la Société de Jésus, traité dont le texte, retrouvé par Mols au siècle dernier, a été publié par le baron de

Reiffenberg, on voit apparaître par deux fois le nom d'Antoine Van Dyck. Ces passages méritent d'être textuellement cités.

L'article deuxième renferme cette clause : « Le sieur Rubens sera obligé de faire de ses propres mains les dessins, esquisses en petit, de ces trente-neuf morceaux et de les faire exécuter en grand par Van Dyck, ainsi que par quelques autres de ses disciples, selon que le demanderont les sujets et l'emplacement des tableaux. » Le septième et dernier paragraphe est encore plus honorable pour l'élève. En voici la teneur : « Ledit Père supérieur s'accordera en temps et lieu opportuns avec le susdit sieur Van Dyck pour un des tableaux des quatre petits autels de la susdite église. »

Cet engagement fut-il tenu ? Nous verrons plus loin qu'Antoine a peint deux tableaux pour l'église des Jésuites. Ils sont aujourd'hui à Vienne. Pour le moment, il suffira de constater que Van Dyck est déjà considéré comme le premier et le plus distingué des élèves de Rubens. Seul entre tous ses rivaux, il est spécialement désigné comme devant prendre la plus large part à l'exécution des peintures ; et cependant des peintres tels que Jordaens, Quellyn, Van Thulden, Diepenbecke, Van Egmont, n'étaient pas à dédaigner.

Cette besogne l'occupa sans doute pendant plusieurs mois. Il s'agissait d'une suite de trente-neuf compositions, retraçant les principaux faits de l'histoire de la Compagnie de Jésus. Les toiles atteignaient, pour la plupart, des dimensions énormes, quatre ou cinq mètres de haut sur quatre mètres de large. Tout autre que Rubens eût reculé devant un semblable labeur. On peut d'ailleurs juger de l'immensité de la tâche par les trois tableaux conservés aujourd'hui dans la salle des Rubens au musée du Belvédère, à Vienne. Ils représentent une *Assomption de la Vierge*, *Saint Ignace de Loyola délivrant les possédés* et *Saint François-Xavier opérant des miracles dans les Indes.*

La colossale décoration de l'église des Jésuites périt tout entière en 1718, dans un incendie, à l'exception des tableaux conservés au Belvédère et d'une quatrième toile représentant l'Enfant Jésus entre Marie et saint Joseph. Celle-ci n'échappa aux ravages du feu que pour disparaître quelques années plus tard, sans qu'on connaisse l'époque exacte de sa perte.

Heureusement, un peintre hollandais, Jacob de Wit, avait eu la bonne inspiration de copier tous les sujets de cette vaste suite. Après leur ruine, il résolut de perpétuer par la gravure le souvenir de cette œuvre grandiose. Sans doute il avait trop présumé de ses forces, car il ne parvint pas à accomplir la moitié de la tâche. Jacob de Wit n'avait terminé que dix eaux-fortes quand Jean

Punt, graveur d'Amsterdam, se chargea, vers 1751, de continuer l'entreprise, et parvint à la mener à bonne fin. L'ensemble compte trente-six sujets qui décoraient soit la galerie inférieure, soit la galerie supérieure de l'église. Les trois tableaux d'autel avaient été gravés par de Wit. Ajoutons, pour ne rien omettre, que l'Allemand Preisler a reproduit la moitié des compositions gravées par Punt.

Jamais Rubens n'entreprit une œuvre de pareilles dimensions. La galerie de Médicis elle-même n'approche pas des proportions de la suite destinée à l'église des Jésuites. Quand on voit les trois immenses toiles du Belvédère, on demeure confondu de la fertilité d'invention, de la rapidité d'exécution nécessaires pour couvrir en quelques mois ces vastes espaces.

Le maître, il est vrai, n'était tenu par son engagement qu'à l'exécution des esquisses. Les toiles qui existent encore sont donc en grande partie l'œuvre de ses élèves, peut-être celle de Van Dyck; mais comment reconnaître et déterminer la part de chacun dans les résultats incomplets de cette collaboration? Quand bien même on aurait la certitude que les tableaux de Vienne avaient été spécialement confiés au talent naissant de Van Dyck, comment distinguer les caractères particuliers, les traces de son pinceau, dans une œuvre entièrement inspirée par Rubens, et achevée, complétée, c'est-à-dire transformée par lui? Dans une pareille association, la part de l'auxiliaire compte pour bien peu, surtout devant une aussi puissante personnalité. Il nous paraît donc superflu de rechercher si Van Dyck a travaillé aux grandes toiles de Vienne. Les termes du traité ne laissent aucun doute sur sa collaboration effective; la certitude s'arrête là.

Cette besogne ne dut pas absorber tous ses moments. Il exécuta plusieurs tableaux importants avant son départ pour l'Italie, c'est-à-dire avant la fin de l'année 1621.

Durant les derniers mois qui précédèrent son voyage, il avait dû, pour satisfaire aux nombreuses demandes des amateurs, déployer une grande activité. Déjà sa réputation dépassait les frontières des Pays-Bas et gagnait les contrées voisines. Dans son excellent travail sur Van Dyck, M. Carpenter cite une pièce, datée du 17 juillet 1620, donnant les plus précieuses indications sur l'estime dont jouissait déjà le nom de l'artiste parmi la haute aristocratie d'Angleterre. C'est une lettre, sans signature, il est vrai, mais adressée à un personnage qui occupe une grande place dans l'histoire de l'art. Il s'agit en effet de Thomas Howard, comte d'Arundel.

Quelques détails sur ce Mécène éminent ne seront pas ici hors de propos, car les démarches, l'insistance du comte d'Arundel contribuèrent singulièrement

par la suite à l'établissement définitif d'Antoine Van Dyck en Angleterre. Il exerça ainsi une influence considérable sur les destinées du peintre.

Issu de l'illustre maison des Howard, le comte d'Arundel appartenait à la haute aristocratie de son pays. De bonne heure il témoigna le goût le plus vif et le plus éclairé pour les productions de l'art. Il achetait partout et de toutes mains les œuvres les plus belles, antiques ou modernes. Il forma rapidement, grâce aux ressources de toute nature dont il disposait, un des plus magnifiques musées qui aient jamais existé. Avant lui le goût des collections était considéré comme l'apanage exclusif des têtes couronnées. Seuls, les papes, les rois, tout au plus les princes pouvaient-ils se permettre ce luxe dispendieux. Aucun particulier, avant le comte d'Arundel, n'avait osé se risquer à rivaliser sur ce terrain avec les souverains. Une pareille passion entraînait des dépenses énormes. Il fallait entretenir des correspondants à l'étranger, payer des voyageurs parcourant sans cesse l'Italie ou la Grèce, se tenir toujours prêt à profiter des occasions, acheter des collections entières pour en conserver seulement les pièces capitales, disposer en un mot d'un trésor à peu près inépuisable. Possesseur d'une immense fortune, le comte d'Arundel ne négligea aucun moyen pour enrichir son précieux musée. Il avait à ses gages des connaisseurs émérites ; il aimait la société des artistes distingués. Ses relations diplomatiques le tenaient au courant de toutes les trouvailles, de toutes les découvertes.

Ces goûts, si rares chez les hommes de sa condition, lui furent plus d'une fois reprochés. La bienveillance qu'il témoignait aux artistes excita les jalousies, souleva les murmures des gentilshommes ignorants et entichés de leur naissance. On blâmait sa hauteur, une certaine excentricité voulue. Que le noble protecteur des arts ait joint à ses rares qualités quelques défauts de caractère, peu nous importe. De semblables vétilles ne sauraient entrer en balance avec le rôle glorieux que le comte d'Arundel a joué de son temps. C'est son exemple qui donna au duc de Buckingham, au roi Charles I[er] lui-même, l'idée de ces collections fameuses qui ont assuré à l'Angleterre la possession de tant de chefs-d'œuvre. C'est son discernement qui découvrit le talent du grand architecte Inigo Jones. C'est lord Arundel qui, pendant une ambassade, rencontra Wenceslas Hollar à Prague et le décida à se fixer à Londres. C'est lui enfin qui, devinant, dès l'année 1620, le génie et la gloire future d'Antoine Van Dyck, le pressait de venir à la cour de Jacques I[er] et employait toute son influence pour l'attacher définitivement à la personne du roi.

Un des nombreux émissaires chargés d'informer le noble curieux de tout ce

qui se passait dans le monde de l'art lui écrivait, en lui rendant compte de certaines commandes faites à Rubens, les lignes suivantes : « Van Dyck habite avec Rubens et ses ouvrages commençent à être presque aussi estimés que ceux de son maître (*e viene le sue opere stimate pocho meno di quelle del suo maestro*). C'est un jeune homme de vingt à vingt-deux ans ; sa famille est regardée comme une des plus riches de cette ville ; il sera donc difficile de le décider à la quitter, surtout comme il doit remarquer quelle immense fortune Rubens est en train d'amasser. » A la suite de cet avis, le comte d'Arundel tente une démarche directe. Van Dyck, flatté de se voir recherché par un des plus grands personnages de l'Angleterre, par l'amateur éminent que Rubens appelait l'Évangéliste du monde de l'art, paraît avoir cédé aux sollicitations du noble comte. C'est du moins la conclusion qu'il est permis de tirer d'un texte retrouvé par Carpenter dans les registres de l'Echiquier, à la date du 26 février 1621. En voici la traduction : « *Antoine Van Dyck, récompense de service :* A Antoine Van Dyck, la somme de cent livres, à titre de récompense pour un service particulier rendu par lui à Sa Majesté, sans quittance forcée ou autre charge à lui imposée pour ladite somme, ou aucune de ses parties. »

Les termes énigmatiques de cet article ont éveillé les doutes de plus d'un biographe. S'agit-il bien ici de l'élève de Rubens? A quel titre aurait-il reçu une gratification aussi considérable? A vrai dire, malgré les termes formels du compte, nous avons longtemps hésité à admettre la réalité de ce premier voyage entouré de tant de circonstances mystérieuses. Mais tous les scrupules doivent céder devant une preuve positive ; et cette preuve, nous pouvons la fournir. Le comte d'Arundel entretenait des relations suivies avec sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à la Haye, et l'employait à ses achats de tableaux. Sir Dudley, connaissant tous les artistes des Pays-Bas, était mieux que qui que ce fût en position de conduire à bien une négociation pour attirer Van Dyck en Angleterre. Une lettre, en date du 25 novembre 1620, adressée d'Anvers par Toby Matthew à sir Dudley Carleton, contient ce post-scriptum dont le sens n'offre aucune ambiguïté : « Votre Seigneurie a été sans doute informée que Van Dyck, le fameux élève de Rubens, est parti pour l'Angleterre et que le Roi lui a donné une pension de cent livres par an[1]. » Quelle confirmation plus positive des faits

1. W. Noel Sainsbury, *Original unpublished papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens*, etc. London, Bradbury, 1859, in-8°. — Voy. p. 54. M. Sainsbury avait imprimé : *his famous Allieno*, et les commentateurs de s'évertuer pour expliquer cette bizarre locution. Or il n'y avait là qu'une simple faute de lecture : il faut *allieso*, au lieu de *allieno*, comme l'a fait remarquer M. Max Rooses dans sa récente histoire de la peinture anversoise, publiée en flamand et traduite en allemand.

révélés par Carpentier pourrait-on souhaiter ? Toute incertitude cesse. Dès le mois de novembre 1620, le 25 au plus tard, l'artiste traverse le détroit, assuré de la protection du comte d'Arundel. Il a été présenté à la cour et chaudement patronné en haut lieu, car on lui accorde, trois mois à peine après son arrivée, une gratification de cent livres, somme considérable pour l'époque, en égard surtout à l'âge du voyageur. Ce n'est pas tout. Si l'on ignore les motifs qui le rappelèrent dans sa patrie, on connaît du moins exactement la date du retour ; elle est consignée dans le document suivant : « 28 février 1621, — un passeport pour messire Antoine Van Dyck, sujet de Sa Majesté, pour voyager durant huit mois, ayant obtenu la permission de Sa Majesté à cet effet. Ainsi est noté par le comte d'Arundel. »

Sans s'arrêter à la rédaction singulière de cette note, on remarquera que le roi d'Angleterre semble refuser à l'artiste un congé définitif. On consent à le laisser partir ; peut-être a-t-il allégué son prochain voyage en Italie ; mais on exige de lui une promesse formelle de retour. Déjà il est presque considéré comme un commensal de Sa Majesté Britannique.

Du rapprochement, de l'examen attentif des textes qui précèdent résulte, selon nous, la preuve positive qu'Antoine Van Dyck a fait une courte apparition en Angleterre sous le règne de Jacques Ier, à la fin de l'année 1620, et que les pièces découvertes et imprimées par Carpentier s'appliquent bien à lui. Quant aux œuvres qu'il a exécutées pendant son séjour, il est assez difficile de les indiquer avec certitude. Evidemment son talent fut employé tout d'abord à retracer les traits du souverain régnant. Il existe dans la grande galerie du château de Windsor, réservée aux chevaliers de l'ordre de la Jarretière, un portrait en pied de Jacques Ier dont la tête fut peinte, assure-t-on, par Van Dyck. On a supposé jusqu'ici qu'il avait fait ce portrait dix ou quinze ans plus tard sur des matériaux fournis par Charles Ier. Ne l'aurait-il pas plutôt exécuté d'après nature, pendant les premiers mois de l'année 1621 ? Ainsi s'expliquerait tout naturellement l'acte de munificence du roi Jacques.

Parmi les différents portraits du come d'Arundel dus au pinceau de Van Dyck, il en est un où le noble seigneur paraît de quinze à seize ans plus jeune que dans la fameuse toile qui a fait partie de la galerie d'Orléans. N'est-il pas permis d'en conclure que ce tableau, qui représente le comte en armure, le bâton de commandement à la main, date du voyage de 1620 ? Il était bien naturel que le débutant s'empressât de consacrer le témoignage de sa reconnaissance envers son généreux Mécène.

Dès les premiers jours du mois de mars 1621, notre artiste se trouvait à

Anvers. Il y demeura sept ou huit mois seulement. Se remit-il aux grandes peintures de l'église des Jésuites? Cela paraît au moins douteux. Nous connaissons un certain nombre de toiles qui datent de cette époque ou de l'année précédente. Elles ne durent lui laisser que peu de loisir pour travailler aux tableaux des Jésuites. Si grande que fût sa facilité, il est difficile d'admettre qu'il ait pu, en quatorze ou quinze mois, s'occuper de cette vaste décoration et peindre en même temps les tableaux de Saventhem, *le Christ au Jardin des Oliviers* de Madrid et le portrait d'Isabelle Brandt, offert à son maître au moment de la séparation, quand il partit pour l'Italie, sans parler d'autres toiles dont la date est moins certaine et parmi lesquelles il faut citer douze têtes d'Apôtres. Nous reviendrons tout à l'heure à ces premières œuvres de jeunesse.

L'aventure de Saventhem jouit d'une immense faveur. Il est peu d'anecdotes dans l'histoire de la peinture qui aient obtenu une aussi grande popularité. Aussi les bons chroniqueurs de l'ancien temps n'ont-ils garde de mettre en doute l'authenticité de ce gracieux roman. Bien au contraire, ils s'empressent à l'envi de l'enrichir de nouveaux détails, afin de le rendre plus avenant. Pourquoi faut-il que l'indiscrète érudition ne laisse rien subsister de cette jolie légende?

Voici en peu de mots le fait tel qu'il est rapporté par Descamps et ses prédécesseurs. En quittant sa ville natale, Van Dyck aurait fait hommage à Rubens de son *Christ au Jardin des Oliviers* et du portrait de sa femme. Rubens, de son côté, pour ne pas demeurer en reste avec son élève, lui offrait un cheval blanc sur lequel le voyageur se mettait en route pour l'Italie. Quelques semaines après, n'entendant plus parler de lui, Rubens s'inquiète de ce silence. Il s'informe et ne tarde pas à apprendre que son élève s'est arrêté, après deux ou trois journées de marche, dans le petit village de Saventhem, à peu de distance de Bruxelles, subjugué par les charmes d'une jeune paysanne, d'autres disent de la fille d'un meunier. La passion lui faisait tout oublier. Cependant, pour complaire aux désirs de sa belle amie, il avait exécuté deux tableaux destinés aux chapelles de l'église du village où l'amour le tenait prisonnier. Telle serait l'origine de la *Vierge avec l'Enfant Jésus*, qui a disparu depuis longtemps, et du fameux *Saint Martin*, placé encore aujourd'hui sur un des autels de l'église. Justement inquiet des conséquences d'une pareille aventure, Rubens part immédiatement et, par ses pressantes objurgations, dissipe enfin le charme et décide son disciple à continuer sa route.

Telle est la fable qui se répétait depuis deux siècles. C'est vraiment dommage d'avoir à constater que rien ou presque rien n'est exact dans ce récit.

Voici maintenant la vérité dégagée de toutes les fictions du roman, telle qu'elle résulte des pièces authentiques. Un haut personnage du siècle dernier, qui ne se payait pas de belles phrases et qui avait ses raisons pour suspecter le récit des historiens, voulut tirer l'affaire au clair. Il se donna la peine de recourir aux sources, et ses recherches aboutirent aux résultats que nous allons exposer sommairement[1].

Le 27 mars 1621, la terre de Saventhem était érigée en baronnie en faveur d'un personnage occupant à la cour de l'archiduc Albert un rang distingué. Ce seigneur se nommait Ferdinand de Boisschot. Comblé de faveurs par les gouverneurs des Pays-Bas, il joignait à la qualité de chevalier de Saint-Jacques les titres de comte d'Erps, baron de Saventhem, seigneur de Bygaerden, Sterrebeke, Quaderebbe, Nosseghem, Fontaine-Château et du Ban d'Anthée. Il fut successivement appelé à remplir les fonctions d'auditeur des conseils d'État et privé des archiducs, de chancelier de Brabant, de lieutenant de la cour féodale, enfin d'ambassadeur ordinaire et extraordinaire auprès des rois de France et d'Angleterre[2]. Il jouissait enfin de toute la confiance de l'infante Isabelle et fut chargé de représenter les Pays-Bas espagnols à la signature du traité conclu, en 1623, avec l'Angleterre.

Pour les habitants du village de Saventhem, c'était une bonne fortune d'appartenir à un seigneur tenant une grande situation à la cour. Aussi ne ménagèrent-ils rien pour lui faire une brillante réception, quand il vint prendre possession de sa baronnie. Désireux de reconnaître le bon accueil de ses vassaux et de laisser dans le pays une marque durable de sa libéralité, Ferdinand de Boisschot commanda à Van Dyck, dont le nom était déjà célèbre et dont le talent venait

1. Tous les faits que nous résumons ici sont empruntés au manuscrit anonyme qui a passé de la bibliothèque de M. Goddé dans celle du musée du Louvre. Les résultats fournis par ce manuscrit avaient été signalés, dès 1850, par M. de Montaiglon dans une *Etude sur le musée de Bruxelles* et le tableau de Saventhem ; mais on n'a guère tenu compte de cette révélation, restée ignorée de la plupart des historiens. Ajoutons que les faits racontés par notre écrivain anonyme furent établis dans une enquête ordonnée vers le milieu du siècle dernier par le prince de Rubempré. N'est-il pas singulier qu'il ait fallu un siècle pour que cette découverte importante fût mise au jour et se substituât à l'erreur admise jusque-là ?

2. Nous avons rencontré dans un ancien catalogue de libraire (Edwin Tross, 1854, XIII[e] cat.) la description d'un superbe manuscrit qui rappelle les importantes fonctions remplies par ce personnage. Voici le titre du volume : « Pièces touchant les traictez faicts en Angleterre touchant la délivrance de Franquendal entre les mains de Son Altesse la Sérénissime Infante et la suspension des armes en Allemagne ; et autres pièces, grand in-folio de 56 feuillets. » Ce manuscrit, sur peau de vélin, coté 300 francs, avait été exécuté, ajoute le catalogue, pour *F. de Boisschot, ambassadeur de l'Infante en Angleterre.* Il contenait beaucoup de pièces authentiques concernant la famille de l'ambassadeur, et un grand nombre de blasons finement peints. On y remarquait notamment les armoiries des Çamudio, qui rappellent que le seigneur de Boisschot avait épousé Marie-Anne de Çamudio, dont Van Dyck a laissé le portrait, conservé aujourd'hui dans la galerie du prince d'Arenberg. Évidemment ce portrait n'a été peint qu'après le voyage d'Italie ; c'est donc une nouvelle preuve des relations de Van Dyck avec le seigneur de Saventhem.

La dame de Boisschot portait le même prénom que la prétendue maitresse de notre artiste. N'y a-t-il dans ce fait qu'une coïncidence fortuite ? Le second tableau de Saventhem, aujourd'hui perdu, n'aurait-il pas été tout simplement commandé en l'honneur de la patronne de Marie-Anne de Çamudio ?

de recevoir une sorte de consécration officielle à la cour d'Angleterre, un tableau représentant l'épisode le plus connu de la vie de saint Martin. Le prix était fixé à trois cents florins.

Habitué à reproduire les conceptions de son maître, l'artiste se crut en droit de lui emprunter une de ses compositions. Le *Saint Martin* de Saventhem est inspiré par un tableau aujourd'hui conservé dans un des salons du château royal de Windsor. Les personnages principaux ont conservé les mêmes gestes, le même mouvement, la même expression; mais un certain nombre de figures accessoires ont disparu; le sujet a été restreint.

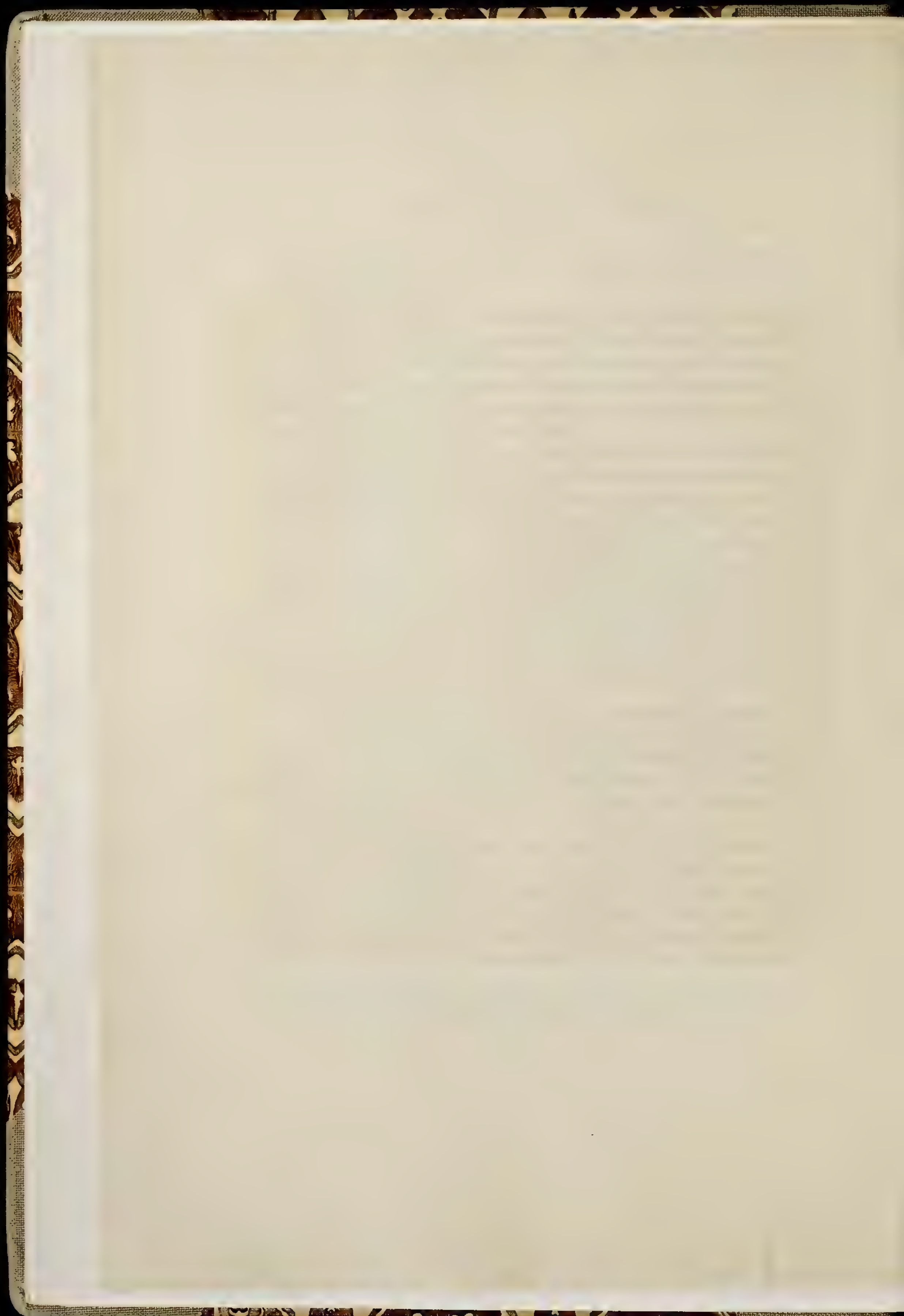
Il se dégage de cette œuvre inexpérimentée et incomplète un charme pénétrant, une grâce juvénile justifiant pleinement la réputation de ce célèbre tableau. Dans cette copie timide apparaissent déjà les qualités qui assureront à son auteur une place honorable parmi les maîtres. Le geste noble, la tête fine et expressive de la figure principale, les formes élégantes du cheval, le contraste de cette distinction avec les difformités répugnantes des deux mendiants accroupis au premier plan produisent une vive et durable impression. L'anecdote romanesque des amours de Saventhem, embellie par les biographes, a certes contribué pour beaucoup à la réputation du tableau[1]. Toutefois, si on oublie le bruit exagéré qui a été fait autour du *Saint Martin*, on y reconnaîtra les qualités d'exécution que devait développer le voyage d'Italie et qui font de Van Dyck un des peintres les plus séduisants de son école.

Il existait au XVIII[e] siècle plusieurs esquisses du *Saint Martin* dans différents cabinets de la Hollande et dans celui du prince de Galles. Mols, qui les cite d'après le catalogue de Hoet, émet des doutes sur leur authenticité. Ces esquisses pourraient bien être simplement des copies contemporaines de l'artiste, exécutées dans sa manière, alors que son nom commençait à devenir célèbre. Nous ignorons le sort de ces tableaux.

Le *Saint Martin* avait été terminé et mis en place au mois de juin. Van Dyck se rendit alors à Saventhem pour voir l'effet produit par sa peinture. Les marguilliers de la modeste église, fiers de l'œuvre installée sur un des autels, demandèrent au peintre une *Sainte Famille* pour faire pendant au *Saint Martin*. Il voulut bien accepter cette commande, moyennant une modique rétribution. Cependant il n'exécuta cette seconde peinture que plus tard, à son retour

1. Jusqu'à ces dernières années, le tableau n'avait pas été gravé; le burin savant de M. Joseph Franck, de Bruxelles, l'a reproduit, il y a huit ou dix ans à peine. Nous avons tenu à donner ici une gravure de cette composition célèbre, qui marque une étape importante dans la vie de son auteur. Le lecteur peut juger avec quel soin la pointe délicate de M. Boulard s'est acquittée de la tâche qui lui a été confiée.









d'Italie. Il n'aurait donc pu donner à la Vierge les traits d'une femme oubliée depuis longtemps quand il peignit le tableau.

Tels sont les faits positifs dont l'existence a été révélée à quelques curieux



LE CHRIST ARRÊTÉ PAR LES SOLDATS

du siècle dernier par de patientes investigations dans les archives de la paroisse.

Tout n'était pas faux cependant dans cë roman de jeunesse qui a si longtemps défrayé la chronique amoureuse de l'art. Il existait réellement à Saventhem, des

découvertes récentes l'ont établi, une jeune fille appartenant, non à une vulgaire famille de paysans, mais à une bonne maison de petite noblesse, et dont les charmes paraissent avoir produit une vive impression sur le cœur de l'artiste. Elle se nommait Isabelle Van Ophem. Fille de Martin Van Ophem, d'abord mayeur de Saventhem, puis drossard de la baronnie de ce titre, et d'Anne Van der Elst, elle atteignait à peine sa dix-septième année quand le village qu'elle habitait avec ses parents reçut la visite de Van Dyck. Une de ses sœurs, son aînée de plusieurs années, s'appelait Anne ; cette circonstance aura sans doute amené la confusion dans laquelle sont tombés les anciens historiens et, à leur suite, les biographes plus récents. Anne Van Ophem, mariée depuis 1613, était mère de plusieurs enfants quand Antoine eut l'occasion de se rendre à Saventhem.

C'est donc, selon toute vraisemblance, la gracieuse figure d'Isabelle, et non celle de sa sœur, qui inspira une vive passion à notre peintre. La position sociale de la jeune fille lui interdisait de songer à un de ces romans de jeunesse qui se nouent et prennent fin avec la même facilité. A vingt ans, on n'hésite jamais à s'engager par des serments solennels. Aussi l'artiste offrit-il sa main à la jeune fille qui n'était sans doute pas insensible à la tournure, à la bonne grâce, à la figure et au talent de son soupirant. Mais le vieux Martin Van Ophem, homme d'expérience et de sens, ne se laissa pas prendre aux prières des deux amoureux. Peut-être regardait-il un pareil mariage comme une mésalliance ; peut-être sa fille lui paraissait-elle trop jeune pour épouser un adolescent comme Van Dyck. Peut-être aussi l'intervention de Rubens influa-t-elle sur la détermination du père de famille. Quels qu'aient été les motifs, Van Dyck éprouva un refus catégorique ; un historien contemporain le dit en termes formels : « filia incolæ hujus pagi (Saventhem) quæ ipsi in amore erat, et *cujus nuptias avide sollicitabat et tamen obtinere non valuit...* »

Il ne restait plus d'autre ressource à l'amoureux éconduit que de chercher dans les travaux de la peinture, dans les distractions d'un long voyage, une diversion à l'amertume de ses souvenirs. L'Italie devait apporter un prompt et efficace soulagement aux souffrances de son cœur blessé.

La jeune fille paraît avoir renoncé plus difficilement à son premier roman. Les recherches de M. Galesloot nous ont initiés aux moindres détails de sa biographie. Grâce à lui, cette poétique figure est parfaitement connue. Isabelle refusa longtemps les partis avantageux qui se présentaient ; peut-être un vague espoir lui restait-il au fond du cœur et lui conseillait-il d'attendre le charmant cavalier parti pour les pays lointains. Elle se résigna enfin et contracta successivement

deux mariages qui ne lui donnèrent pas d'héritiers. Si elle mit du temps à oublier, sa santé ne paraît pas avoir trop souffert de ce premier chagrin de jeunesse. En effet, elle mourut presque centenaire, en 1701. Jusqu'à la fin de sa vie, elle conserva un goût prononcé pour les productions de l'art. Son testament énumère plusieurs tableaux légués par elle à ses parents et amis.

On connaît maintenant l'histoire des premières amours d'Antoine Van Dyck, dégagée de toutes les circonstances romanesques ajoutées par de trop ingénieux biographes. La vérité, nous semble-t-il, vaut bien la légende. L'origine des



LE CHRIST ARRÊTÉ PAR LES SOLDATS

Dessin de la collection Albertina de Vienne.

tableaux de Saventhem n'offre plus, il est vrai, le même mystère. Mais leur histoire présente encore plus d'un épisode dramatique, et ce n'est qu'après avoir couru de sérieux dangers, après avoir traversé des vicissitudes émouvantes, que le *Saint Martin* est parvenu jusqu'à nous.

A plusieurs reprises, de graves périls le menacèrent ; plus d'une fois il faillit périr ou être perdu pour le village dont il a fait la gloire. Dans plusieurs circonstances, la fermeté et l'énergie des habitants parvinrent à peine à le soustraire à des convoitises qui ne reculaient devant aucun expédient. Le récit succinct de ces aventures doit trouver place ici.

C'était en 1673 ; l'armée victorieuse de Louis XIV traversait les Pays-Bas pour aller mettre le siège devant Maëstricht. Les troupes avaient envahi le Brabant, commettant tous les excès. Le marquis de Rochefort, suivi d'un régiment de cavalerie, tomba inopinément le 1er juin, jour de la Fête-Dieu, dans le village de Saventhem, à l'heure de la messe. Tous les habitants se trouvaient réunis à l'église. Dévaster les maisons, envahir l'église, accabler les hommes de coups, faire violence aux femmes et aux filles, enlever les vases sacrés, fut l'affaire de quelques instants. Dans la bagarre qui suivit cette irruption, la *Sainte Famille* disparut, détruite ou enlevée ; jamais on n'a su ce qu'elle était devenue. On a raconté que des fourrageurs l'avaient prise et avaient fait avec la toile des sacs à mettre le grain ; cette version ne paraît guère admissible, le *Saint Martin* étant peint sur bois.

Quant aux esquisses de la *Sainte Famille* que prétendaient posséder, il y a quelque vingt ans, certains habitants du village, elles ne méritent guère plus de créance que la généalogie des aubergistes de Saventhem qui se vantent de descendre de Van Dyck, en ligne directe, par les femmes.

Plus heureux que la *Sainte Famille*, le *Saint Martin* avait échappé aux dévastations de 1693. Dans le cours du XVIIIe siècle, une vente régulière faillit en priver la petite commune. Vers 1758, le curé de la paroisse avait cédé le tableau, pour la somme de 4,000 florins, à un certain Hoet, de la Haye, probablement le marchand qui a publié un catalogue général des ventes du siècle dernier. L'acquéreur n'avait négligé qu'une formalité : fort de l'assentiment des marguilliers, il n'avait consulté ni le seigneur du lieu ni le conseil de la commune. Il aurait dû savoir pourtant que les paysans, fiers de leur tableau, attachaient à sa possession un grand prix. Ils commencèrent par entourer l'église pour empêcher le départ de la caisse déjà prête. Leur attitude menaçante intimida l'acquéreur, qui prit le parti de la fuite et se sauva à travers champs. L'affaire n'en resta pas là. Elle fut portée devant le tribunal compétent, et une sentence solennelle assura la possession de la précieuse peinture à l'église de Saventhem.

A la fin du siècle dernier, le 19 août 1794, les soldats français envoyèrent le *Saint Martin* à Paris, où il fut restauré et resta exposé jusqu'en 1815. Restitué à la Belgique, il alla reprendre sa place sur le modeste autel de la petite église.

Quelques années plus tard, il excita la convoitise d'un riche étranger. Cet amateur peu scrupuleux soudoya un homme d'une moralité suspecte[1], qui se chargea d'enlever le tableau. L'entreprise, tentée la nuit, échoua cette fois par la

1. Le voleur s'appelait Janssens ; ce n'était pas son premier exploit et il n'en resta pas là ; quelques années plus tard, il était condamné à mort pour assassinat (*Revue universelle des arts*, I, 67).

vigilance des chiens du village. Ils donnèrent l'éveil ; on accourut. Les voleurs



MARTYRE DE SAINTE CATHERINE

[illegible]

eurent à peine le temps de s'échapper. Depuis cette expédition nocturne, des

précautions minutieuses, assure-t-on, sont prises pour parer au danger de semblables tentatives[1].

Aujourd'hui le *Saint Martin*, récemment restauré avec soin et discrétion, fait du joli village de Saventhem un but de pèlerinage pour les artistes et les amateurs. Ne serait-il pas regrettable que cette précieuse peinture fût enlevée à l'église qu'elle a rendue célèbre et n'eût échappé à tant de vicissitudes que pour grossir le catalogue du musée de Bruxelles?

Le *Saint Martin* a, comme on le voit, sa légende. Rien n'y manque, ni le roman ni le drame. M. Galesloot a beaucoup contribué, par de récentes publications, à mettre en lumière les circonstances qui viennent d'être rapportées. Au même érudit est due la connaissance d'une série de treize tableaux représentant le *Christ* et *Apôtres*, peints par Van Dyck avant son départ pour l'Italie, c'est-à-dire en 1621 au plus tard et peut-être dans le cours des années précédentes.

Vers 1660, un chanoine de la cathédrale d'Anvers acquit d'un bourgeois de la ville ces treize panneaux attribués à Van Dyck. Le marché conclu et le prix payé, l'acheteur conçut des doutes sur l'authenticité des peintures. Il leur trouva des défauts qu'il n'avait pas remarqués quand il les convoitait ; c'est l'éternelle histoire des collectionneurs. Un procès s'ensuivit. L'expertise ordonnée à cette occasion nous a conservé de bien curieux témoignages.

Tour à tour viennent déposer des contemporains, d'anciens camarades d'atelier de Van Dyck. Voici d'abord Jean Breughel rappelant qu'il a vécu dans l'intimité de l'artiste et qu'ils ont voyagé ensemble en Italie ; détail précieux à relever. D'après le témoignage de Breughel, ce serait peu de temps avant de quitter Anvers, alors qu'il demeurait au *Dôme de Cologne*, près du couvent des Récollets ou frères mineurs, que Van Dyck aurait peint les têtes des douze apôtres et du Sauveur. Pour l'une d'elles Pierre de Jode le vieux, oncle du déposant, avait servi de modèle. Ainsi les souvenirs de Breughel sont précis ; il a été le témoin des faits qu'il rappelle, et quand il vient les exposer, il atteint à peine la soixantaine, l'âge n'a donc point encore affaibli sa mémoire.

En somme, l'objet du litige n'a plus aujourd'hui qu'un intérêt secondaire. Que ces têtes fussent des originaux, comme le soutient Jean Breughel, ou de simples copies, ainsi que l'affirment Jacques Jordaens et Abraham van Diepenbecke, il résulte de cette instruction qu'Antoine Van Dyck a peint, avant la fin de l'année 1621, les têtes du Christ et des douze apôtres; qu'à cette date, il habitait, à Anvers, une

1. Depuis cette tentative de vol, on prétend qu'un gardien couche toutes les nuits dans l'église. Nous n'avons pu vérifier l'exactitude de cette assertion.

maison à l'enseigne du *Dôme de Cologne*, et qu'enfin Jean Breughel le jeune, s'il ne partit pas avec notre artiste, vécut dans son intimité pendant une partie de son séjour en Italie [1].

A la même époque appartient encore un tableau célèbre, *l'Arrestation du Christ au Jardin des Oliviers*, désigné dans le catalogue du musée de Madrid sous le titre de *il Prendimiento*. C'est la toile que Van Dyck offrait à Rubens avant de quitter sa ville natale, en témoignage de gratitude, comme nous l'avons dit plus haut.

On connaît jusqu'à trois répétitions de cette scène. La toile du musée de Madrid est, dans tous les cas, d'une incontestable authenticité. Rubens la conserva dans sa collection jusqu'à sa mort et ne cessa de la montrer à ses visiteurs comme une œuvre du plus rare mérite. Elle figure à son inventaire après décès. Mise en vente, elle fut acquise par le roi d'Espagne Philippe IV, et depuis elle n'a quitté l'Escurial que pour trouver un asile définitif dans les salles du Pardo.

Par une sombre nuit, sous les lueurs sanglantes des fanaux, Judas donne à Jésus le baiser qui le désigne aux soldats venus pour l'arrêter. Et voici la troupe des soudards qui se rue sur la victime, tandis que saint Pierre tente une résistance inutile. Rarement l'auteur a montré des attitudes aussi violentes, aussi tourmentées. A défaut de l'expression religieuse, qu'il ne faut guère demander aux artistes du XVIIe siècle, le sentiment dramatique atteint ici, par la composition et par la couleur une puissance saisissante, assez rare chez notre artiste.

A en juger par les dessins conservés dans différentes collections publiques et dont nous donnons ici deux spécimens différents, le tableau de Madrid fut l'objet de longues études, avant que l'artiste se décidât à passer à l'exécution.

Quant aux répétitions du même sujet conservées au commencement de ce siècle dans les collections de M. Erard et de M. Paul Methuen, nous ignorons si elles peuvent être considérées comme des toiles originales. Remarquons seulement que la plupart des œuvres célèbres de Van Dyck existent en double ou en triple exemplaire, et que, pour certaines d'entre elles, on serait bien embarrassé de distinguer le véritable original.

Il nous paraît à peu près certain que, lorsque la vogue vint le trouver, Van Dyck ne se fit pas scrupule de répéter un sujet bien accueilli du public.

1. Il existe une suite des Apôtres gravée par Corneille van Caukercken et éditée par Corneille Galle. Les apôtres sont représentés en buste ; chacun porte l'instrument de son supplice. Ces planches reproduisent sans doute la série dont il est ici question ; la suite gravée comprend quatorze têtes : les douze apôtres, Jésus et saint Paul. Le directeur du musée de Munich a récemment découvert, au château de Schlessheim, une suite de treize panneaux représentant les têtes des douze apôtres et du Christ, peintes par Van Dyck.

Inférieur à son maître à bien des points de vue, il ne sut pas comme lui tirer du même motif des effets toujours nouveaux. Il prit vraisemblablement le parti, suivant en cela les exemples de Rubens, de faire esquisser une ou plusieurs copies du même tableau par les nombreux élèves qui travaillaient aux fonds et aux accessoires de ses portraits ; sa tâche se bornait à mettre la dernière touche à ses toiles presque terminées.

Presque toutes les peintures de la période antérieure au voyage d'Italie portent dans une certaine recherche de violence, dans l'exagération voulue des gestes, dans la préoccupation de l'effet dramatique, la trace visible de l'influence directe de Rubens. Tels sont les caractères dominants du *Martyre de sainte Catherine* connu de Smith et signalé par lui (n° 423) comme faisant partie de la collection de sir Charles Bagot. Le dessin de la collection de M. Armand, si dramatique et si tourmenté, donnera une idée de ce tableau inspiré, dit-on, par le martyre de saint Liévin.

D'autres peintures plus connues appartiennent encore à la catégorie des œuvres de jeunesse. En première ligne il convient de citer la composition du musée de Berlin, rendue célèbre par l'admirable estampe de Bolswert, où est représenté *le Christ couronné d'épines et insulté par les soldats.* L'arrangement trahit encore l'inexpérience d'un artiste nouvellement sorti de l'école. Une importance exagérée est laissée à certains acteurs secondaires. On y retrouve la tête repoussante du mendiant de Saventhem avec son bandeau de linge. Les personnages s'entassent les les uns sur les autres ; l'air circule à peine entre les groupes trop serrés ; les chairs nues prennent des tons de brique, des reflets rouges, gauchement imités de Rubens. Enfin, il y a dans toute la scène une tension, une recherche de la violence, une exagération de l'effet qu'on ne verra plus guère dans les tableaux religieux de Van Dyck après son retour d'Italie. Certaines analogies de couleur, d'arrangement, types avec le tableau de Madrid viennent confirmer la date que nous assignons au *Couronnement d'épines.*

Dans l'inventaire après décès de la collection de Rubens figure un *Couronnement d'épines* d'Antoine Van Dyck. Serait-ce celui dont nous venons de parler ? La désignation du catalogue est trop sommaire pour permettre une affirmation catégorique. D'autre part, il existe sur les vicissitudes de la grande toile de Berlin un document précieux, d'une authenticité incontestable et jusqu'ici inconnu. Malheureusement cette pièce ne remonte pas jusqu'à l'origine ; elle nous apprend seulement à la suite de quelles péripéties et de quels dangers elle arriva dans la collection du roi de Prusse. Elle fournit en même temps des détails sur la



façon dont les couvents de la Belgique traitaient, au siècle dernier, les ouvrages des plus grands maîtres. On verra par cet exemple que, si les villes flamandes ont perdu beaucoup de leurs anciens trésors, elles doivent en accuser surtout les religieux ignorants et avides qui compromettaient l'existence de ces précieux dépôts par leur incurie ou se laissaient tenter par les offres intéressées des marchands. Le retour de pareils faits n'est plus possible. Il ne paraît pas moins utile de faire connaître ceux sur lesquels des témoignages positifs sont parvenus jusqu'à nous.

Le récit qu'on va lire offre d'autant plus d'intérêt qu'il émane d'un des principaux intéressés. Le bon religieux raconte ses méfaits avec la conscience tranquille d'un homme qui n'a rien à se reprocher. On croirait à peine à la possibilité d'un pareil acte de vandalisme, si l'on ne possédait l'aveu naïf et satisfait du coupable.

Nous mettons les pièces sous les yeux du lecteur. Elles furent recueillies, dans le cours du siècle dernier, par le chercheur infatigable auquel nous faisons de si nombreux emprunts, par l'auteur anonyme de la biographie conservée au musée du Louvre. Les originaux étaient en flamand. Nous en donnons une traduction littérale. Peut-être la lettre de l'abbé des Dunes fut-elle adressée au consciencieux écrivain à la suite de l'enquête entreprise par lui sur cette affaire.

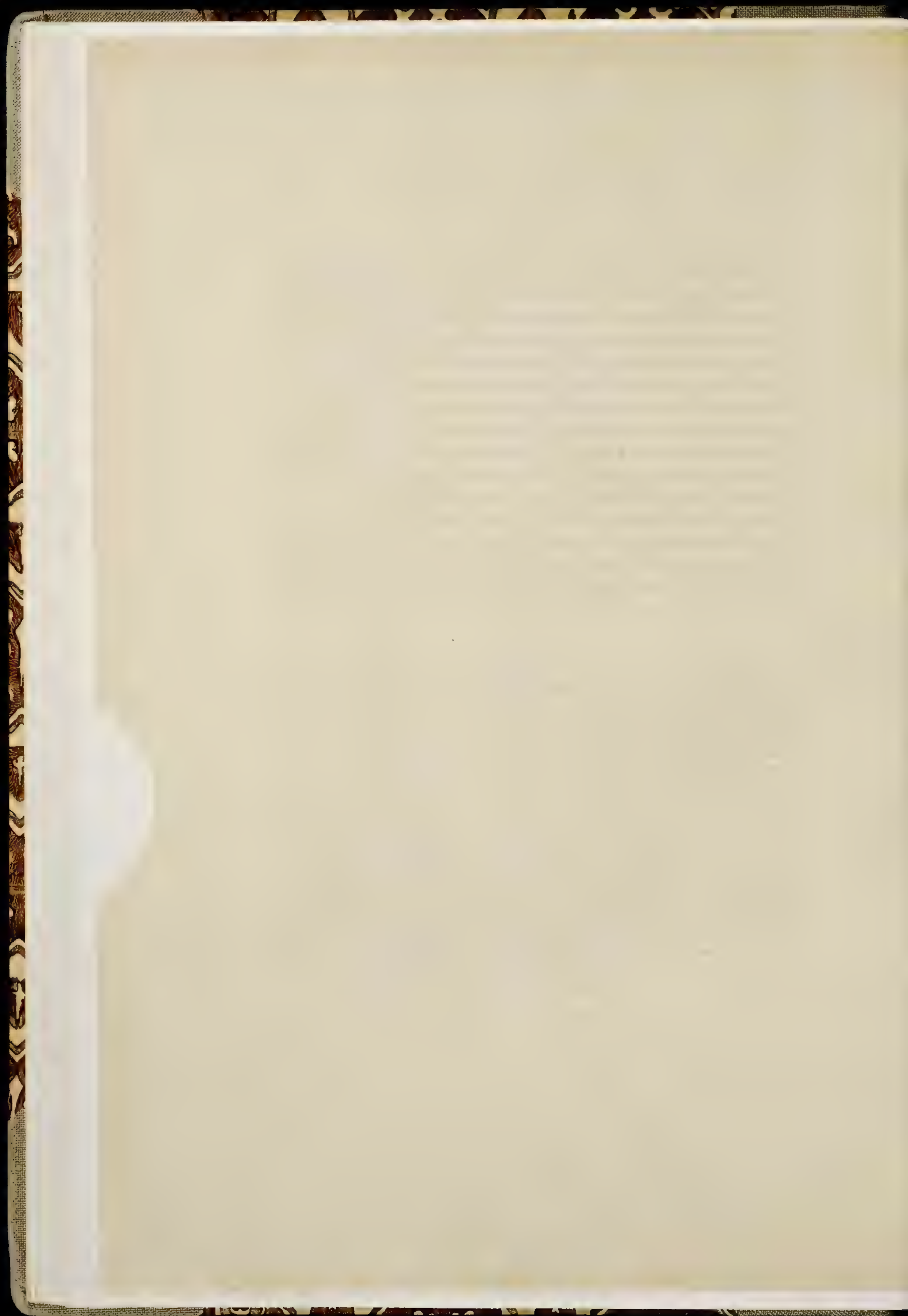
Monsieur,

Pour satisfaire à votre prière, j'ai l'honneur de vous dire que les trois tableaux, savoir : les deux *Saint Jean*, *le Couronnement de Notre-Sauveur* et la *Descente du Saint-Esprit*, mentionnés dans votre lettre, sont devenus la propriété de notre abbaye, à ce que rapporte la tradition, de la manière suivante. Notre prélat venait de l'abbaye de Saint Bernard sur l'Escaut se rendant à Anvers. Il survint pendant la route un grand orage avec pluie et tonnerre, de sorte qu'il fut obligé de s'arrêter dans une auberge pour laisser passer l'orage, qui dura si longtemps qu'il ne put atteindre la ville d'Anvers avant la fermeture des portes. Comme il n'y avait pas de logement dans cette auberge, il demanda à l'hôtelier s'il ne pouvait pas lui indiquer un logis. Celui-ci lui dit qu'il y avait à Hoboken[1] un couvent où il trouverait certainement à se loger. Sur ce, notre prélat se rendit à ce couvent et y logea. Le matin, son assesseur, se promenant le long de la cour, vit ces tableaux dans un bûcher, couchés sous le bois et s'y dégradant. Il demanda au père prieur s'il voulait les vendre. Le père prieur dit qu'ils avaient été longtemps étendus sous le bois et qu'il en faisait cadeau à notre prélat. Quand ils eurent été transportés à Bruges, on découvrit qu'ils avaient été peints par le peintre Van Dyck et étaient par conséquent de grande valeur. Le prélat ayant appris cela, l'écrivit audit père prieur pour annoncer qu'il renverrait les tableaux. Le prieur répondit qu'il en avait fait cadeau et que, de grande ou de petite valeur, il en faisait de nouveau cadeau. Sur quoi, le prélat a remercié le père prieur et lui a envoyé un tonneau de vin de Tours. Telle est la tradition ; car je ne trouve rien d'écrit sur cette affaire.

Ces trois tableaux ont été vendus par notre abbaye à M. Schorel, demeurant à

1. [illegible]oken est [illegible] village des environs d'Anvers, [illegible] se trouvait un couvent de Brigittins supprimé [illegible]







Anvers, non pour 24.000 fl., mais pour 20,000 fl., argent courant. M. Schorel les a achetés sur commande. On dit qu'ils se trouvent actuellement chez le roi de Prusse[1].

Je ne trouve pas que M. Gérard de Bacre ait été prieur dans notre abbaye ; mais il a été abbé depuis l'an 1659 jusqu'à l'année 1666, date de sa mort.

J'ai l'honneur d'être avec toute vénération, Monsieur, votre très obéissant serviteur,

F. Robert Van Severen,
abbé des Dunes

Bruges, le 28 septembre 1775.

Le soigneux biographe qui nous a transmis cette pièce si grave ne s'en tient pas, selon son habitude, à une preuve unique. Il n'est pas satisfait tant qu'il n'a pas contrôlé les faits par lui-même ; à la lettre de l'abbé se trouve donc jointe une note, sorte de procès-verbal de cette instruction supplémentaire :

N.-B. Le dimanche 1er novembre 1775, j'ai été à Hoboken, et je me suis informé du prieur des Brigittins s'il avoit connoissance de l'histoire de ces tableaux. Il m'a répondu qu'il avoit entendu dire à peu près la même chose d'un ancien prieur de ce couvent ; mais qu'il ne croyoit pas que cela fût ainsi, attendu qu'ils n'ont jamais acheté de tableaux de Van Dyck et que M. Heldewerwe (ou Hillerwerwe ?), mort dans ce siècle, est le seul qui leur en ait légué et que dans son legs il n'y avoit ni Rubens ni Van Dyck.

Tout mauvais cas est niable. Cependant cette piètre défense du prieur d'Hoboken renfermerait plutôt un aveu, à travers ses défaites embarrassées, qu'une négation formelle. Encore le chef des Brigittins est-il moins répréhensible que l'abbé des Dunes qui, lui, n'a pas rougi de céder pour une somme d'argent une œuvre gracieusement offerte à sa maison. D'ailleurs, l'historien a voulu qu'il ne manquât aucune preuve à sa grave révélation, et c'est encore de lui que nous tenons le texte de la quittance suivante :

Reçu par moi soussigné, abbé des Dunes, de M. Schorel de Wilryck, la somme de vingt mille florins courant de Brabant, pour et en acquit de l'achat de trois vieux tableaux peints par A. Van Dyck.

F. Robert Van Severen,
abbé des Dunes, à Bruges.

Ce onze septembre 1755[2].

Les quatre sujets désignés dans les documents que nous venons de publier n'ont pas quitté la Prusse depuis le milieu du xviiie siècle et font aujourd'hui

1. Les trois tableaux en question sont mentionnés et décrits dans une *Description de la galerie royale et du cabinet de Sans Souci*, Potsdam, Christian Friedrick Ross, 1764, in-8° (nos 96, 97 et 98).

2. Dans une lettre du 30 novembre 1755 adressée à sa sœur, la margrave de Baireuth (*Revue universelle des Arts*, V, 374), Frédéric II dit positivement que sa galerie de tableaux possède déjà onze Van Dyck. Il n'est pas impossible que les toiles de l'abbaye des Dunes fussent comprises dans ce nombre. Dans ce cas, elles venaient d'entrer bien récemment dans la collection royale.

partie du musée de Berlin. Les critiques allemands les attribuent à la première période de la vie de l'artiste. Ils y retrouvent l'influence directe de Rubens, une préoccupation du maître qui va toujours diminuant par la suite. Le *Couronnement*



[illegible]

...n de la collection de M. Dut...

d'épines surtout porte la trace bien visible des exagérations de l'élève qui s'efforce de suivre les exemples de son modèle et dépasse parfois le but.

Le dessin que nous reproduisons présente la première idée de cette compo-

sition. Ici, la violence et l'exagération atteignent les dernières limites. Mais la réflexion a apporté à ce premier jet de l'idée un utile tempérament. C'est par la célèbre estampe de Bolswert que le tableau du *Couronnement d'épines* est surtout connu. Le graveur, en cette circonstance, s'est montré supérieur au



LE SERPENT D'AIRAIN

Dessin de la collection de M. le marquis de Chennevières.

peintre, car d'une œuvre intéressante, mais incomplète en somme, comme toute œuvre de jeunesse, il a fait un admirable chef-d'œuvre.

Un dessin de la riche collection du marquis de Chennevières, dont on voit ici le fac-similé, suggère un rapprochement assez piquant. Lavée de bistre, la composition représente un groupe d'Hébreux devant le serpent d'airain. L'attribution ne donne lieu à aucune incertitude. L'analogie de cette scène avec les dessins du maître, exécutés par le même procédé, comme on en voit au

Louvre et ailleurs, ne permet pas de songer à un autre nom que celui de Van Dyck. En même temps la sûreté de la touche prouve qu'on a devant les yeux une composition originale, une improvisation, et non une copie. Or le musée de Madrid possède un grand tableau attribué à Rubens, où la scène du dessin de M. de Chennevières se retrouve exactement. Cette peinture, il est vrai, porte en lettres énormes une prétendue signature de Rubens, circonstance d'autant plus remarquable, dit gravement le catalogue, que l'artiste n'avait pas pour habitude de mettre son nom au bas de ses tableaux. Cette signature inusitée suffirait à éveiller les soupçons, d'autant plus que la taille démesurée des lettres accuse assez l'intervention d'un faussaire. Mais la peinture elle-même appartient-elle à Rubens? Ne doit-elle pas être restituée à Van Dyck, comme semble l'exiger le dessin du marquis de Chennevières? Il nous suffira de poser la question, de la soumettre aux juges compétents qui auront l'occasion d'examiner à Madrid *le Serpent d'airain*.

Cet exemple montre combien il est difficile de distinguer les œuvres du maître de celles de l'élève. Leurs dessins portent encore un cachet d'originalité auquel un œil exercé ne se méprend pas, tandis que dans les tableaux qu'il exécuta en quittant l'école, dans ces toiles où il s'efforçait de se rapprocher autant que possible de la manière et des colorations de Rubens, Van Dyck parfois s'éloigne fort peu de son modèle. Sans doute l'imitateur n'a pas cette aisance, cette ampleur, cette sûreté qui n'appartiennent qu'à l'homme connaissant à fond toutes les ressources, tous les secrets de l'art. Il exagérera les procédés appris, et cette affectation trahira la main encore timide du débutant.

Le musée de Dresde montre deux peintures bien curieuses à étudier comme point de comparaison. Rubens et Van Dyck ont souvent traité le même motif; mais rarement ces compositions identiques se trouvent réunies. Il devient dès lors difficile de les étudier simultanément. Or, au musée de Dresde, on a pris soin de placer côte à côte deux Saint Jérôme en pied, de taille à peu près égale, l'un de Rubens, l'autre de Van Dyck. Leur juxtaposition rend plus saillantes les différences qui séparent les deux artistes. Les effets que l'un obtient sans efforts apparents, naturellement, sont laborieusement cherchés par son rival. La couleur prend chez Van Dyck une violence extrême. Les chairs, flétries et creusées de rides profondes, s'allument de tons ardents auprès desquels pâlissent presque les colorations vives, mais harmonieuses, de Rubens. Ici Van Dyck est resté bien au-dessous de son modèle.

L'étude des grands peintres vénitiens va produire une impression profonde



sur son esprit et amener une transformation complète de sa manière. Sensible à toutes les influences extérieures, Van Dyck modifiera deux ou trois fois son idéal avant d'arriver à se créer, de ses emprunts successifs, une personnalité où l'influence de Rubens lutte avec celle du Titien, en laissant toutefois apparaître les qualités innées de l'artiste.



DEUXIÈME PARTIE

SEJOUR DE VAN DYCK EN ITALIE



Van Dyck se met en route dans les premiers jours du mois d'octobre 1621, accompagné du chevalier Vanni, ami de Rubens, que celui-ci lui avait donné pour guide et pour Mentor. Le voyage durait longtemps et se faisait à petites journées. Nous ignorons quel chemin suivirent les deux compagnons. Il est probable que, pressés d'arriver, ils choisirent l'itinéraire le plus court. Le 20 novembre, nous les trouvons à Gênes. Ni les séductions de Paris, ni celles des autres villes qui se rencontraient sur leur passage ne les arrêtèrent. On a supposé que c'était dans le cours de ce voyage que Van Dyck avait rencontré deux artistes français dont il a laissé le portrait : Jacques Callot et Simon Vouet. Mais il a aussi bien pu connaître le graveur lorrain en Italie, et les occasions de se trouver avec Simon Vouet ne lui manquèrent pas par la suite.

Les récits des historiens sur ce séjour en Italie sont bien vagues. Il s'en faut que les deux auteurs contemporains les plus dignes de confiance, Soprani et Bellori, tombent toujours d'accord. On sait que les biographes anciens se

piquaient peu de ponctualité; intervertir les faits, bouleverser la chronologie, inventer des anecdotes, ce sont là leurs moindres peccadilles. Aussi devient-il parfois malaisé de débrouiller la vérité à travers ces récits contradictoires et souvent invraisemblables. Quand un artiste a changé de résidence aussi souvent que Van Dyck pendant les années qui vont suivre, il est fort difficile de fixer l'ordre et la date de son séjour dans chaque ville.

Toutefois, grâce aux historiens que nous venons de nommer, on parvient à établir l'itinéraire à peu près exact de ses pérégrinations. Ils s'accordent sur ce point que le jeune voyageur, après avoir passé les Alpes, arrivait à Gênes dans la seconde quinzaine de novembre, et que l'accueil empressé de deux Flamands, les frères Lucas et Corneille de Wael, le décida à s'y arrêter quelques semaines.

Les frères de Wael reçurent Van Dyck avec les démonstrations de la plus vive amitié; ils ne voulurent pas qu'il habitât ailleurs que chez eux, et usèrent de tous les moyens pour le retenir dans leur nouvelle patrie. Ils firent mieux encore. Ils lui ouvrirent l'accès des familles aristocratiques et lui procurèrent dès l'abord d'utiles protecteurs et une riche clientèle.

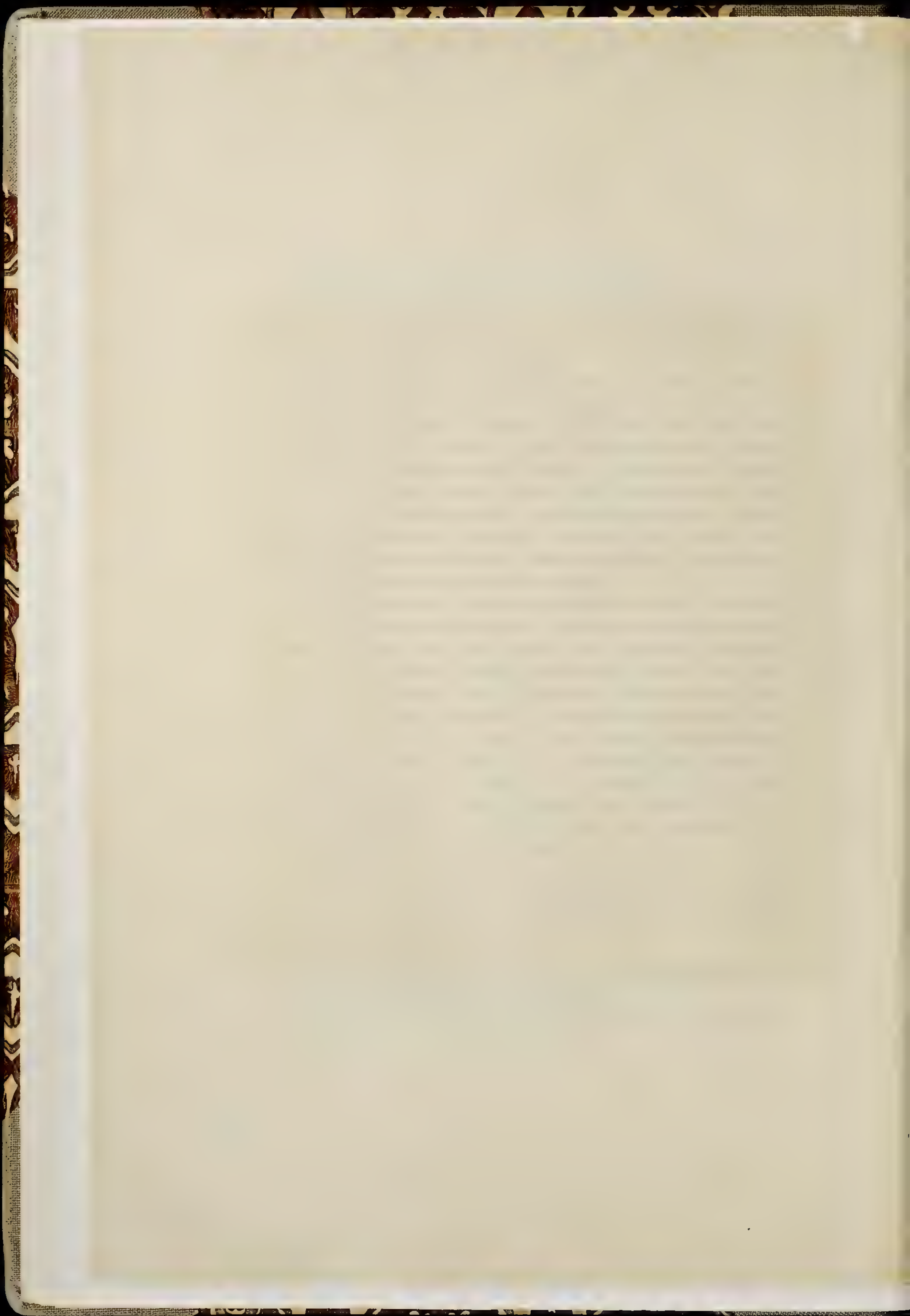
Van Dyck connaissait-il avant son départ les frères de Wael? Nous l'ignorons; mais la liaison qu'ils contractèrent à Gênes devint le point de départ d'une intimité dont notre artiste et ses amis ont laissé de nombreux témoignages.

Il faut citer d'abord l'admirable portrait gravé de Jean de Wael, le père de Lucas et de Corneille, doyen de l'Académie de Saint-Luc en 1594, mort en 1633. Ce portrait fait partie de ces vingt merveilleuses eaux-fortes tracées d'une pointe si libre et si fière par Van Dyck lui-même. On connaît moins la superbe toile du musée de Munich où le vieux peintre anversois reparaît avec le même costume de velours, la même fraise, la même calotte, dans la même attitude que sur l'eau-forte originale. Seulement, dans la peinture, il fait vis-à-vis à sa femme, une bonne vieille Flamande à la figure sèche et parcheminée, d'un admirable caractère et d'une exécution magistrale.

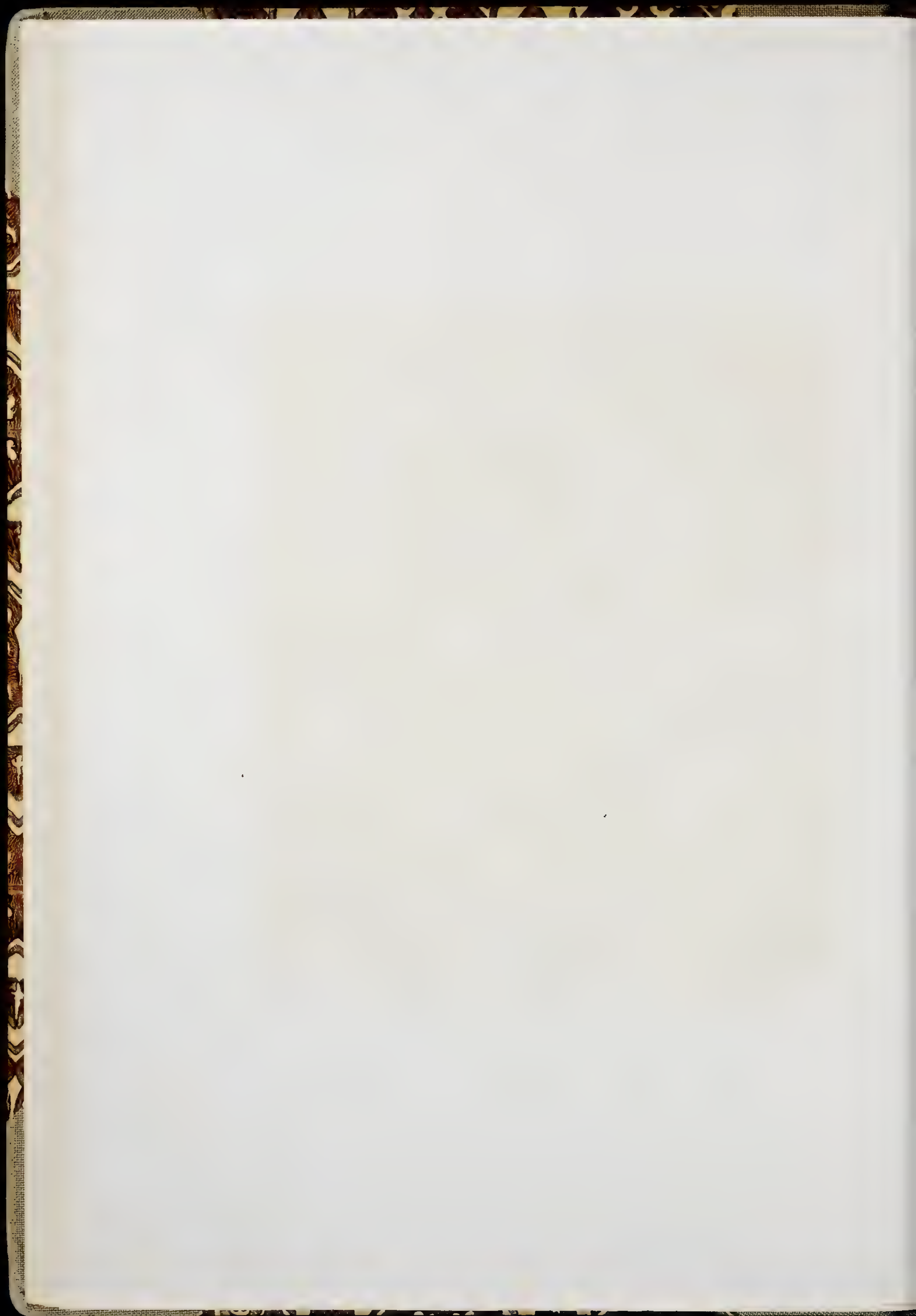
Van Dyck se sent à l'aise dans les portraits d'artistes. Il se plut souvent à réunir sur la même toile deux personnages à mi-corps. Le Jean de Wael avec sa femme peut être compté parmi les plus remarquables de ces doubles portraits. L'eau-forte de M. W. Hecht, l'habile graveur de Munich, reproduit fort exactement les traits caractéristiques de l'original.

La même famille présente un second exemple de cette disposition. Sur une toile du musée du Capitole dont l'esquisse en grisaille est à Cassel et qui a été gravée par Hollar, en 1646, les deux frères, Lucas et Corneille, sont représentés









l'un à côté de l'autre dans l'attitude dégagée qui convient à un portrait intime. L'un des artistes, assis de côté, appuie son bras sur le dossier de sa chaise, tandis que son frère, debout près de lui, en costume clair, semble continuer une conversation commencée. Ils ont l'un et l'autre de vingt-cinq à trente ans. Le tableau fut certainement peint à Gênes, car les deux artistes, fixés en Italie, ne revirent jamais la Flandre.

La tradition veut que Van Dyck ait quelquefois pris plaisir à collaborer avec ses amis. La galerie de Brignole Sala, aujourd'hui propriété de la ville de Gênes, grâce à la libéralité de la duchesse de Galliera, possède un petit tableau de bataille dont les figures sont attribuées à Van Dyck et le paysage à Corneille de Wael. Tous les guides répètent l'anecdote. Il ne faut pas oublier toutefois que Jean de Wael peignit souvent des batailles. « Conflictuum representator », ainsi le désigne la légende placée sous son portrait gravé. Plus d'une fois il travailla aux mêmes toiles que son frère. Il est donc fort probable que le combat attribué à Van Dyck lui appartient.

Aux témoignages fournis par les portraits qu'on vient de signaler vient s'ajouter encore une autre preuve des cordiales relations de Van Dyck avec les frères de Wael. Une gravure, exécutée par G. Brun d'après un tableau de notre artiste représente l'*Éducation de Bacchus*. D'une exécution médiocre, cette estampe n'offre d'autre intérêt que la dédicace de Corneille de Wael à François Grimaldi, noble Génois. Cette dédicace est datée du mois de novembre 1628; la peinture remonte donc au séjour de Van Dyck en Italie. Il ressort en outre de la légende inscrite au bas de la gravure que la peinture avait été laissée à Corneille, en gage d'affectueux souvenir, lors du départ de son ami. La composition originale a disparu. Peut-être la retrouvera-t-on au fond de quelque vieux palais italien. On ne saurait actuellement porter un jugement sur son mérite, car la gravure n'en donne qu'une idée peu avantageuse.

L'amitié des frères de Wael, les recommandations de Rubens et aussi ses qualités personnelles valurent à Van Dyck l'accueil le plus distingué dans les premières maisons de Gênes. La figure ouverte, les manières courtoises et sympathiques du nouveau venu rappelaient le souvenir de son maître, cet autre voyageur que l'Italie avait failli garder et regrettait amèrement. Antoine était bien le peintre qui convenait à une société polie, à une noblesse amollie et corrompue. Aussi son succès fut-il rapide et considérable. Toutes les sommités de l'aristocratie locale vinrent lui demander leur portrait. N'excellait-il pas à donner à ses modèles le charme, la séduction souvent plus prisée que la ressemblance?

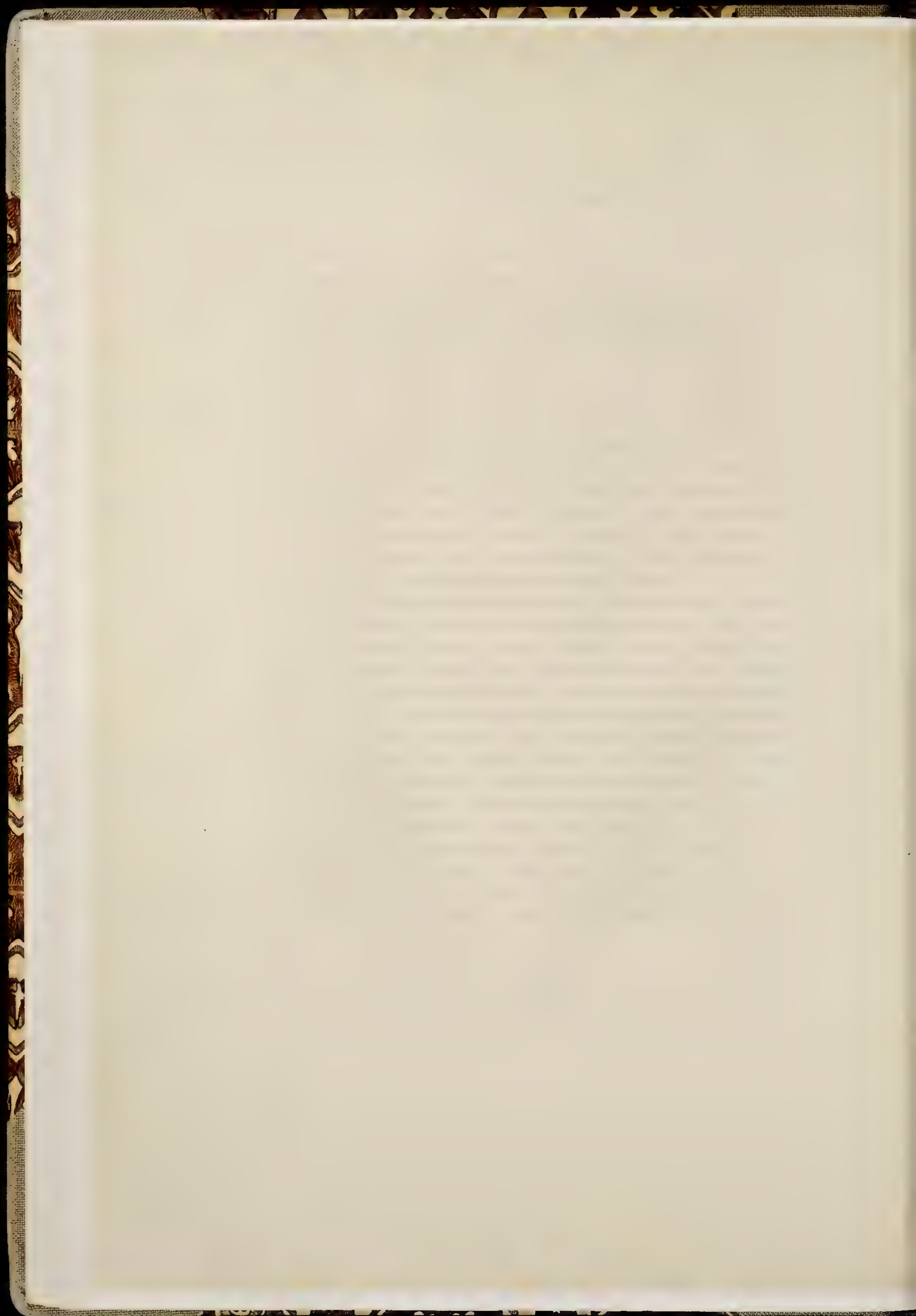
Les palais de la ville conservent encore nombre de toiles peintes en 1622 ou en 1624 pour les familles qui les ont conservées depuis plus de deux siècles.

Au premier rang de ces peintures, dont plusieurs ne furent exécutées qu'après une étude attentive des écoles italiennes, se placent les admirables portraits du palais Brignole. Le marquis Antoine-Jules de Brignole Sala est représenté sur un cheval gris s'avançant au pas, presque de face, tandis qu'un chien court à côté de lui. Vers la droite, sous un portique, le vent soulève une lourde tenture cramoisie. Le cavalier, vêtu d'un riche costume de velours noir, salue d'un geste royal en étendant la main qui tient, avec le chapeau, les rênes du cheval. Seules, la tête fine et pâle et les mains, traitées avec une extrême délicatesse, se détachent en lumière sur la sombre coloration des fonds. La robe grise du cheval égaye les teintes foncées du tableau. Peut-être la peinture a-t-elle sensiblement noirci depuis son exécution. Malgré ce défaut, le portrait du marquis de Brignole Sala laisse une impression profonde et durable aux visiteurs qui ont pu l'examiner à loisir. Aussi l'avons-nous choisi parmi d'autres toiles, peut-être supérieures ou mieux conservées, pour en donner une reproduction à l'eau-forte.

Non loin de la figure équestre du marquis, se voit celle de Pauline Adorno, sa femme. Debout, dans une splendide robe de velours bleu à galons d'or, aux plis nombreux et traînants, un collier passé sur l'épaule, le cou serré dans une large collerette d'un blanc mat, la noble dame s'avance vers la gauche, tenant une fleur rouge dans la main droite, le bras gauche tombant négligemment le long du corps. Une balustrade en pierre, de riches tentures grises et rouges, une colonnade garnissent les fonds; sur le bras d'un fauteuil est perché un perroquet au brillant plumage bleu et rouge. Au milieu de cet ensemble de couleurs éclatantes, la splendide beauté de la jeune femme s'épanouit dans le rayonnement de la vingtième année. Rarement le peintre a été mieux inspiré. Aussi a-t-on cherché dans des considérations étrangères à l'art la cause de ce succès. Comme il était devenu l'hôte assidu du palais Brignole, la chronique scandaleuse a prétendu que le jeune artiste aurait vivement ressenti l'influence des charmes de son modèle. De l'admiration à l'amour il n'y a qu'un pas. La belle marquise, de son côté, ne serait pas demeurée insensible aux hommages et à la passion de l'élégant cavalier. Telle est la légende que les cicerone ne se faisaient pas scrupule de répéter naguère encore aux voyageurs dans les salles mêmes du palais.

Aucune découverte n'a confirmé jusqu'ici les indiscrétions des guides. Et pourtant, la séduction que Van Dyck exerçait par son talent, aussi bien que par la grâce efféminée de ses traits, justifierait assez les bonnes fortunes dont









la chronique amoureuse le gratifie si libéralement. Au milieu de la société futile, oisive et relâchée du XVIIe siècle, de pareilles aventures n'étaient pas rares et ne choquaient personne. Il est toutefois bien difficile de rien affirmer sur un sujet aussi délicat, et plus difficile encore d'arriver à des preuves formelles et à une certitude absolue. Bornons-nous donc à signaler les bruits que nous avons recueillis, en mettant le lecteur en garde contre leur origine.

Plusieurs toiles méritent encore l'attention dans le palais Brignole. On ne possède guère sur les tableaux de Gênes que les renseignements vagues, souvent erronés, fournis par les descriptions locales. Aussi convient-il d'insister sur les galeries peu connues de la ville de Gênes.

A côté de la belle Pauline Adorno, se présente une de ses parentes, la marquise Jéronima, en pied, avec une petite fille, charmante peinture d'une qualité supérieure ; puis les portraits d'un prince d'Orange et deux autres personnages inconnus. En tout six tableaux, la plupart d'une exécution superbe, tous dans la manière italienne du maître.

L'influence des grands Vénitiens se remarque encore davantage dans les deux scènes religieuses que Van Dyck a laissées dans le même palais. Ces toiles montrent *le Christ portant sa croix* et *le Denier de César*. La seconde fut exposée naguère à Paris, en 1873, dans le palais de la présidence du Corps législatif. Rappelons enfin, pour ne rien omettre, la petite scène de combat attribuée à la collaboration de Van Dyck et de Corneille de Wael. Nous avons dit plus haut nos raisons pour douter de cette attribution.

Ces portraits, ces scènes religieuses donnent une idée exacte de la transformation complète produite dans la manière de Van Dyck par la vue des maîtres italiens. L'exemple du Titien et de son école lui apprit à colorer ses chairs de tons chauds et ambrés, à illuminer ses fonds des lueurs violentes du soleil couchant, à opposer des ombres énergiques aux vives lumières des parties saillantes. Aussi, bien que ses tableaux ne portent presque jamais une date[1], arrive-t-on à reconnaître aisément les toiles peintes sous l'influence directe des Vénitiens.

Plus tard, après son retour dans les Pays-Bas, ces violences cherchées disparaissent peu à peu et font place à une harmonie plus tranquille. Mais quand l'artiste arrive en Italie, les grands coloristes, dont il n'avait subi qu'indirectement l'influence jusque-là, exercent sur lui une sorte de fascination. Sans peut-être

1. Les dates qu'on lit sur certaines toiles avec une signature, et que nous ne manquerons pas de signaler, inspirent pour la plupart des doutes sérieux sur leur authenticité. On peut établir, comme une règle à peu près invariable, que ni Rubens ni Van Dyck n'ont signé leurs peintures.

s'en rendre compte, par suite de la sensibilité excessive de sa nature, il oublie peu à peu les leçons de son maître, s'abandonne exclusivement aux séductions du Titien, et semble un dernier Vénitien égaré au milieu des écoles énervées de la décadence italienne.

Sans prétendre indiquer toutes les peintures de Van Dyck existant dans les galeries de Gênes, nous donnerons la liste de celles que nous avons vues, dont nous avons pu constater par nous-même l'intérêt. Beaucoup d'entre elles, ce n'est pas leur moindre attrait, se trouvent encore aujourd'hui, après deux siècles et demi, dans la salle, sur le lambris où elles furent fixées immédiatement après leur exécution.

Dans le palais Reale, on admire un *Christ en croix* et un portrait de femme. Un autre *Christ en croix*, une *Madone*, un *portrait équestre d'Agostino Spinola*, parmi d'autres portraits dont nous n'avons conservé qu'un vague souvenir, décorent le palais Ferdinand Spinola. Le palais Balbi possède une *Sainte Famille*, une belle Vierge connue sous la désignation de *Vierge à la grenade*, plusieurs portraits de famille, parmi lesquels il faut noter deux gentilshommes à cheval. Une tradition locale donnerait à une de ces toiles une importance singulière : la tête du personnage passe pour avoir été repeinte par Velazquez. Sans nous prononcer sur la vraisemblance de cette tradition, nous remarquerons qu'en associant les noms des deux plus grands portraitistes du XVII[e] siècle, elle a consacré le souvenir de la profonde impression que firent sur Velazquez les œuvres de Van Dyck. Tous deux étaient nés la même année, mais le talent du peintre espagnol, moins précoce, n'atteignit son complet épanouissement qu'après son voyage en Italie, dix ans environ après le séjour de Van Dyck. Les œuvres de notre artiste ont donc pu exercer sur le goût et le talent du peintre de Philippe IV une réelle influence.

En continuant la revue des collections génoises, nous rencontrons dans le palais Pallavicini, avec des portraits, dont plusieurs paraissent d'une authenticité douteuse, le plus grand tableau d'histoire que Van Dyck ait laissé à Gênes : *Véturie aux pieds de Coriolan*. Le palais Durazzo renferme deux exquises figures d'enfants, une *Mère entre ses deux fils*, ravissant tableau de famille, enfin le *Jeune Tobie* rapportant le poisson miraculeux.

Toutes les peintures énumérées dans cette rapide revue ne datent pas de l'année 1622 ; l'artiste revint plus tard dans la ville qui l'avait si bien accueilli et y séjourna encore à deux reprises différentes, en 1624 et en 1625. Faute de pouvoir discerner les œuvres de ces différentes périodes, nous les avons réunies, bien

qu'un bon nombre d'entre elles appartiennent aux derniers temps du séjour de l'artiste en Italie.

Les palais de la ville ont d'ailleurs perdu plus d'une des toiles précieuses qui faisaient leur orgueil. Nombre de musées possèdent un ou plusieurs tableaux



LE REPOS EN ÉGYPTE
Dessin de la collection Albertina, de Vienne.

inspirés de l'école vénitienne et peints en Italie. Les galeries absorbantes de l'aristocratie anglaise ont recueilli un certain nombre de portraits et de scènes religieuses qui se trouvaient autrefois à Gênes. Tels sont, pour nous contenter de quelques exemples, la grande et belle composition représentant la famille Lomellini, acquise de ses derniers descendants par M. Andrew Wilson et aujour-

d'hui conservée à Edimbourg dans la Royal Institution, le portrait d'Antonio de Zuniga et Davila, marquis de Mirabelle, chez le comte de Warwick, ceux de la marquise de Spinola avec sa petite-fille, de don Livio Ordescalchi, enfin du peintre Orazio Gentileschi qui n'a peut-être été peint qu'en Angleterre. Ce dernier rentre dans une série de portraits auxquels nous consacrerons une attention particulière. Nous voulons parler des toiles sur lesquelles Van Dyck a reproduit les traits des artistes de son temps, peintres, littérateurs ou musiciens. Les nombreux portraits de Rubens, de Snyders, de tant d'autres artistes, les admirables eaux-fortes exécutées par Van Dyck lui-même, sont trop célèbres pour qu'il soit besoin d'insister pour le moment; on sait moins que cette glorieuse collection fut commencée pendant le séjour en Italie.

Cette circonstance nous a valu plusieurs belles toiles dans la manière italienne du maître et où revivent certaines célébrités de l'école italienne.

Au premier rang se place Sophonisbe de Crémone, femme non moins distinguée par son esprit que par ses talents. Les historiens italiens racontent, avec leur emphase ordinaire, que Van Dyck lui-même reconnaissait avoir reçu plus de lumière d'une femme aveugle — Sophonisbe avait perdu la vue dans les derniers temps de sa vie — que de la contemplation des tableaux des meilleurs maîtres. Faisons la part de l'exagération. Un point reste acquis : Van Dyck a vécu en Italie dans l'intimité d'une femme éminente à tous égards, qui exerçait encore une grande séduction sur ceux qui l'approchaient, malgré son infirmité et sa vieillesse avancée. Comme elle mourut en 1622, notre voyageur l'a certainement connue dans le cours de l'année qui suivit son arrivée.

Après avoir longtemps habité la Sicile avec son premier mari, Fabrice de Moncade, seigneur sicilien, Sophonisbe, devenue veuve, avait pris le parti de se fixer à Gênes. Elle s'embarqua sur une galère commandée par un noble Génois, Orazio Lomellino. Celui-ci, frappé des charmes de la voyageuse, lui offrit sa main et vit agréer ses hommages.

On a dit tout à l'heure que l'Angleterre possédait une grande composition réunissant les membres de la famille Lomellini. Sophonisbe de Crémone appartenait à cette famille; à elle donc notre artiste dut la commande de cette toile importante. Il reproduisit aussi les traits de cette femme célèbre dans un tableau connu aujourd'hui par la gravure de William Baillie.

C'est probablement aussi en Italie que Van Dyck se lia avec Jacques Callot et Simon Vouet, et exécuta les portraits publiés dans l'Iconographie. L'âge qu'ils ont sur l'estampe s'accorde bien avec cette hypothèse.

Il peignit aussi les traits de plusieurs artistes italiens oubliés aujourd'hui. Nous avons déjà cité Orazio Gentileschi, qu'il connut à Gênes et retrouva plus



JACQUES CALLOT, GRAVEUR
Gravure de Lucas Vosterman, d'après Van Dyck.

tard à la cour de Charles Ier. Signalons encore Bernardino Castelli, Jean Roose, Castellino Castello qui voulut à son tour exécuter le portrait de Van Dyck, enfin Jean-Baptiste Paggi.

Ce dernier, intimement lié avec Rubens pendant le séjour du maître en Italie, fit le meilleur accueil à son brillant élève. Leurs relations se prolongèrent après le départ d'Antoine et ne prirent fin que par la mort du Paggi, survenue en 1627. Soprani affirme, et il paraît bien renseigné, que les deux amis entretinrent durant plusieurs années une correspondance active. Après la mort du peintre génois, les lettres de Van Dyck comme celles de Rubens furent soigneusement recueillies par Alessandro Magnasco. Que devinrent-elles par la suite? Malheureusement il ne reste aucun indice de nature à nous mettre sur la trace de ces précieux documents. Si cette correspondance n'a pas péri, le hasard seul en amènera peut-être la découverte.

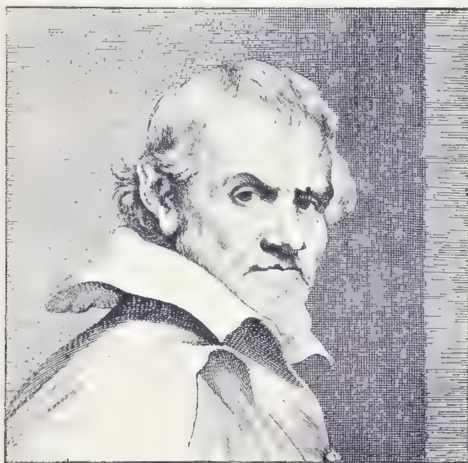
Nous nous sommes attardé à Gênes, où notre voyageur ne passa d'abord que quelques mois. Le moment est venu de le suivre dans ses pérégrinations à travers l'Italie. Il s'embarque, en février 1622, sur une felouque à destination de Civita-Vecchia et gagne Rome. Il allait y contempler les grands modèles de l'antiquité et les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne. Quant aux maîtres bolonais, qui tenaient alors le premier rang parmi les peintres italiens, il ne paraît pas y avoir fait grande attention. Avec sa vive intelligence, son goût déjà épuré, il sentait bien que ce n'était pas la compagnie des vivants, mais bien la société des grands artistes du passé qui l'initierait à la perfection du dessin, aux mystères de la couleur, à tous les secrets qu'il venait demander à la patrie classique de l'art. Aussi n'était-ce pas sans doute un effet du hasard ou le résultat d'un simple caprice si ce voyage d'études avait pour première étape la ville de Rome. L'expérience et la sollicitude de Rubens veillaient de loin sur son élève et avaient probablement imposé ce sage itinéraire. Avant de l'exposer aux magiques séductions de la couleur vénitienne, Rubens avait voulu lui faire connaître les splendeurs de la beauté souveraine, telle qu'elle apparaît dans les chefs-d'œuvre des grandes époques.

A Rome, Van Dyck retrouvait un compatriote, le sculpteur François Duquesnoy, dont les conseils et l'exemple ne restèrent pas sans influence sur ses progrès et son talent. De cette amitié il subsiste un témoignage vivant, le portrait de Duquesnoy, gravé en 1751 par Van Bleek. La peinture originale, œuvre du plus rare mérite, appartient aujourd'hui au roi des Belges. C'est aussi pendant ce premier séjour à Rome que notre artiste se liait d'amitié avec le paysagiste Paul Bril, établi depuis longtemps en Italie et mort, quelques années plus tard, dans sa patrie d'adoption.

Cependant l'école de Venise, dont il avait trouvé l'occasion d'étudier de remarquables échantillons à Gênes et à Rome, exerçait sur notre voyageur un

charme irrésistible. Le Titien surtout l'attirait. Il partit donc pour Venise ; le trajet toutefois ne s'accomplit pas d'une seule traite. Plusieurs villes le retinrent un certain temps.

Florence se rencontra sur son chemin. Si grande que fût sa hâte, il ne pouvait aller au delà sans accorder quelques semaines de studieuse attention à la grande école florentine et aux splendides collections formées par les princes les plus éclairés de l'Italie. Le souverain régnant, le prince Ferdinand II, atteignait à



HORACE GENTILESCHI, PEINTRE ITALIEN

Gravure de Lucas Vosterman, d'après Van Dyck.

peine sa douzième année et n'était pas en âge d'apprécier le mérite du voyageur qui visitait ses palais ; mais son oncle, Laurent de Médicis, fit à Van Dyck l'accueil le plus flatteur. En retour de son portrait, le régent offrit au peintre une bourse de cent sequins d'or. Quant au portrait de Van Dyck qu'on voit maintenant aux Offices, il n'est certainement pas de cette époque. L'artiste a plus de vingt-quatre ans sur cette toile peut-être trop vantée.

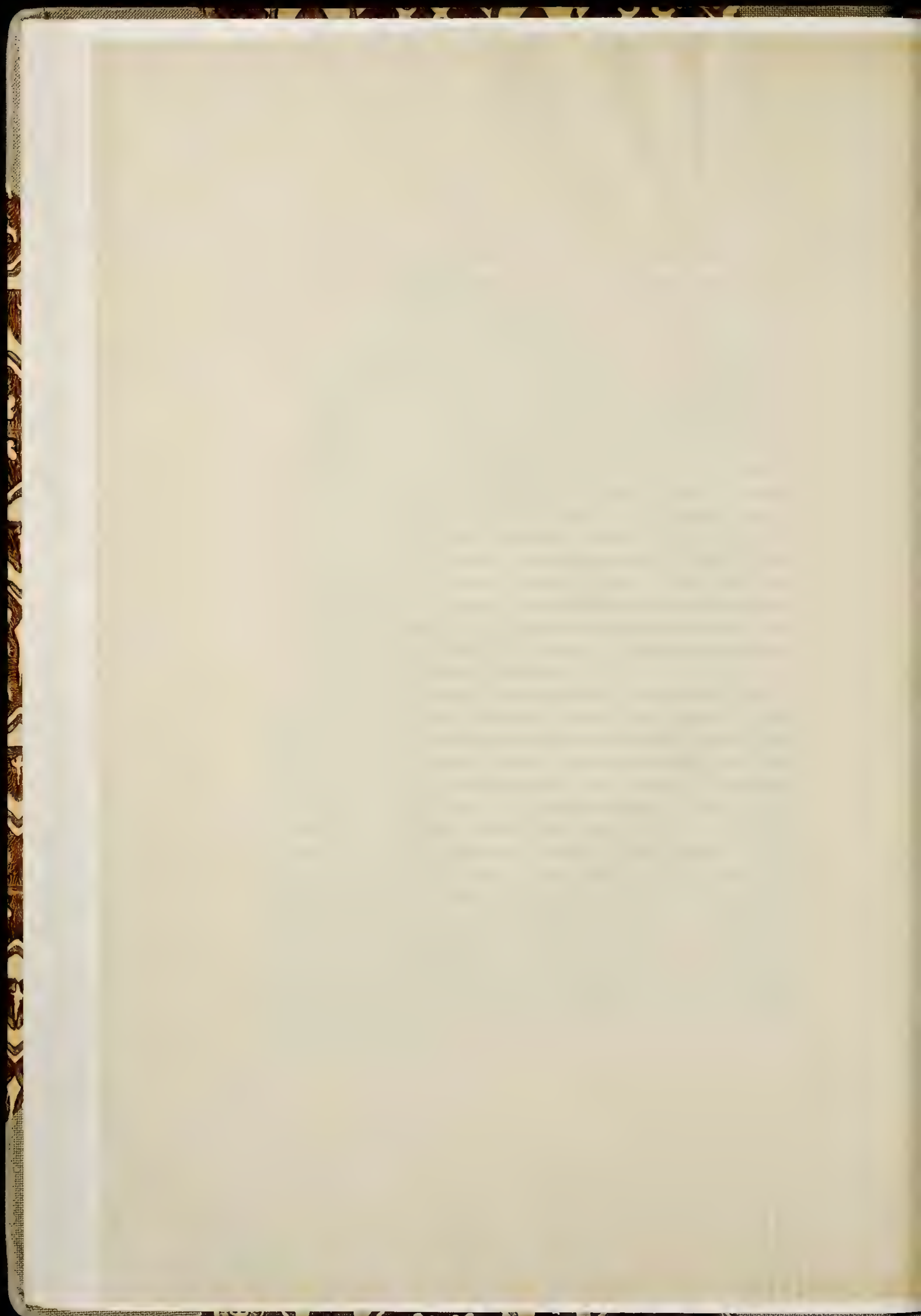
De Florence à Venise, le chemin le plus fréquenté passait par Bologne. Le voyageur trouvait ainsi l'occasion de visiter le berceau de la fameuse école

qui cherchait à tirer la peinture italienne de sa profonde décadence. Les Bolonais firent peu d'impression sur son esprit. Il regarda, sans s'y arrêter, les œuvres des Carrache et continua sa route.

Le voici enfin à Venise, devant les immortelles toiles du Titien, admirant, étudiant, copiant sans relâche les chefs-d'œuvre de son peintre préféré, sans négliger les Palma, les Giorgion, les Bonifazio, les Véronèse, les Tintoret, se pénétrant de la manière de chacun, mais revenant toujours au maître des maîtres, au chef de l'école, ne se lassant pas de lui demander des conseils, de chercher à surprendre ses secrets. A Venise surtout, dans cette ville déchue de son ancienne splendeur, mais encore toute pleine du souvenir des hommes illustres et des grandes actions du passé, Van Dyck modifia complètement sa première manière. Là, il apprit l'art d'élever une physionomie individuelle à la hauteur d'un type, en accusant ses caractères dominants, ses traits distinctifs. Titien lui enseigna la science des sacrifices, cette science qui atténue les accessoires, les circonstances secondaires, les détails peu importants, pour mettre en relief les parties esssentielles de l'œuvre, pour faire valoir, dans le portrait, le visage et les mains. Au grand coloriste il doit encore le goût de ces opulentes draperies qui donnent à une figure de l'ampleur et de la majesté, de ces puissantes colorations, de ces vigoureuses oppositions d'ombre et de lumière qui impriment aux œuvres de l'école vénitienne une grandeur particulière.

Après quelques semaines de fructueuses études, Van Dyck quittait Venise et rentrait dans les cités plus vivantes où il pouvait exposer devant un public éclairé le résultat des fortifiantes leçons qu'il venait de recevoir. La ville de Mantoue se trouvait sur son chemin. La galerie des princes de Gonzague, célèbre dans toute l'Europe et qui ne devait pas tarder à passer tout entière en Angleterre, pour former le principal noyau de la magnifique collection de Charler Ier, était réputée pour une des plus riches de l'Italie. A part le désir de voir ce célèbre musée, un autre motif engageait notre voyageur à s'arrêter à Mantoue. N'était-ce pas dans cette ville, à cette petite cour que Rubens avait rencontré un généreux Mécène ? Vincent de Gonzague n'avait-il pas pressenti le premier le génie du maître anversois, n'avait-il pas été sur le point de le ravir pour toujours aux Pays-Bas ? Le protecteur de Rubens avait cessé de vivre en 1612 ; mais son second fils, Ferdinand, continuait ses nobles traditions. Van Dyck trouva donc à la cour de Mantoue un accueil empressé et fut chargé de peindre le portrait du prince régnant. Il reçut une chaîne d'or avec un médaillon portant l'effigie du duc, marque habituelle de la satisfaction des souverains à cette époque. On trouva









dans la succession de Rubens cinq ou six chaînes d'or offertes au maître dans des circonstances analogues.

Dès le commencement de l'année 1623, notre voyageur est de retour à Rome. Il y revenait précédé du bruit d'une réputation établie. Aussi tous les familiers du souverain pontife s'empressèrent-ils de demander au jeune maître en vogue leur portrait ou quelque autre production de son habile pinceau.

Rarement le talent s'était présenté sous des dehors plus sympathiques. Les Italiens, sensibles de tout temps aux avantages extérieurs, aimaient la distinction, l'élégance de ce jeune homme, ouvert, affable, séduisant de tous points. Ses traits fins, délicats, la recherche qu'il apportait dans son habillement, le charme qui se dégageait de toute sa personne, lui avaient valu un surnom bien significatif. On ne le désignait que sous le nom d'*il pittore cavalieresco*.

Quel contraste entre ses manières décentes, réservées, et la vie bruyante, dépravée que menaient la plupart de ses compatriotes! Plusieurs lettres de Flamands établis en Italie retracent en effet un tableau peu édifiant de la conduite des peintres venus à Rome pour s'y perfectionner dans l'étude des maîtres. De nombreux documents recueillis dans les archives romaines et récemment publiés par le chevalier Bertolotti [1] prouvent que la réputation des jeunes Flamands établis dans cette ville n'était pas usurpée.

Lucas de Wael et Hoeck racontent que ces tapageurs formaient une sorte de cénacle dont les séances se tenaient au cabaret de la Sirène, sur la place d'Espagne. Ce n'était certes pas pour se livrer à l'étude, pour éclaircir des points d'esthétique transcendante qu'un pareil lieu d'assemblée avait été choisi. Et, de fait, il n'était guère question dans ces réunions que de bruyantes parties de plaisir et de banquets pantagruéliques. De semblables mœurs avaient fait une triste renommée aux habitués de la Sirène. La nature aristocratique de Van Dyck répugnait à ces grossiers divertissements. Il refusa d'entrer dans l'association bachique et s'attira l'animosité de la bande. Accusé d'orgueil, il fut criblé de sarcasmes et persécuté de mille manières. On va jusqu'à dire que les piqûres incessantes de cette troupe de mauvais sujets auraient hâté son départ. C'est attacher sans doute trop d'importance à une circonstance secondaire. Van Dyck venait de passer huit mois à Rome, après y avoir résidé une première fois plusieurs semaines. Sa curiosité se trouvait amplement satisfaite. De plus, ses amis de Gênes le pressaient vivement

1. Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI, XVII; Firenze, 1880, in-8° de 430 p

de revenir auprès d'eux. Ces différents motifs exercèrent sans doute leur influence sur sa détermination.

Au mois d'octobre 1623 il quittait Rome, laissant dans la ville pontificale un certain nombre de portraits et plusieurs toiles méritant une mention particulière En première ligne, nous citerons le portrait du cardinal Barberini, devenu pape, sous le nom d'Urbain VIII, en 1623, après la mort de Grégoire XV, et décédé en 1644, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Cette toile obtint l'approbation générale. L'artiste se trouvait ainsi assuré de la protection du nouveau pontife. Peut-être le beau dessin de M. Dutuit, dont nous donnons une héliogravure, et qui a été considéré jusqu'ici comme une première idée du portrait du cardinal Bentivoglio, est-il une étude d'après le cardinal Barberini. On n'y retrouve pas les traits si caractéristiques du noble personnage qu'on admire dans la galerie du palais Pitti; l'attitude offre de nombreuses différences, et l'on sait de reste que Van Dyck ne se mettait guère en frais d'imagination pour la pose de ses modèles.

Parmi les étrangers de distinction qui visitaient l'Italie, les représentants de l'aristocratie anglaise étaient nombreux. Séduits par le talent et les manières de Van Dyck, plusieurs d'entre eux lui demandèrent leur portrait. C'est ainsi qu'il connut et peignit Georges Gage avec qui il conserva d'affectueuses relations, comme le prouve la dédicace du *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, le chef-d'œuvre du graveur Lucas Vorsterman [1].

C'est encore à Rome que notre artiste rencontra et peignit Robert Shirley et sa femme en costume persan. Shirley, simple aventurier, se disait ambassadeur de Perse et parcourait l'Europe, cherchant à soulever les princes chrétiens contre les Turcs. L'excentricité du costume, qui avait tenté le peintre, ne manqua pas d'exciter vivement la curiosité du public.

Toutefois, aucune des peintures terminées à Rome n'obtint un aussi grand retentissement que le portrait du cardinal Bentivoglio, encore aujourd'hui cité parmi les chefs-d'œuvre de son auteur. Le cardinal Gui Bentivoglio, de la célèbre famille de ce nom, occupait une haute situation à la cour pontificale. Successivement camérier secret de Clément VIII, référendaire de Paul V, archevêque de Rhodes, nonce apostolique en Flandre et en France, choisi par Louis XIII comme protecteur de la cour de France auprès du pape, il allait obtenir la tiare après la mort d'Urbain VIII, quand il fut lui-même enlevé par une rapide maladie.

L'artiste a rendu avec un merveilleux bonheur le caractère profond de

1. Voici le texte de cette dédicace : *Perillustri apud Anglos domino D. Georgio Gagi, mutuæ consuetudinis olim in Urbe contractæ, nunc perpetuum ejusdem amoris argumentum L. M. D. C. Q. Ant. Van D .k*









cet œil pénétrant, de ce visage maigre, austère, presque ascétique. Vêtu de la pourpre romaine dont les larges plis enveloppent toute sa personne d'un éclat éblouissant, le cardinal est assis devant une petite table chargée de papiers qui rappellent les fonctions de sa charge. Au milieu de cette gamme d'une harmonieuse intensité, la tête et les mains ressortent avec un relief étonnant. C'est la vie elle-même prise sur le fait, transportée sur la toile et, avec la vie, l'étincelle du regard, la flamme de l'intelligence, la distinction d'une nature supérieure. De tous les portraits de Van Dyck, celui du cardinal Bentivoglio passe à bon droit pour un des plus parfaits. Quand il le peignit, l'artiste atteignait à peine sa vingt-quatrième année !

Cet admirable tableau a été gravé plusieurs fois. Un Italien, Jean Picchianti, l'a reproduit d'après un dessin de Petrucci. Morin a donné, dans une planche magistrale, le buste seulement du personnage. La pointe habile de M. Gaujean nous permet de mettre une bonne traduction de l'ensemble sous les yeux du lecteur.

D'après Smith, notre artiste aurait peint, avant de quitter Venise, deux tableaux destinés à l'église des Espagnols à Rome, sans doute San Giacomo degli Spagnuoli. L'une de ces toiles, dont une répétition existe en Angleterre, représentait le *Martyre de saint Étienne*. Notre auteur ajoute que le prince de la Paix acquit pour une somme considérable le *Martyre de saint Étienne* et le transporta en Espagne. Toutefois les renseignements précis et authentiques font défaut sur cette œuvre oubliée, aussi bien que sur la décoration d'une chapelle de Santa Maria del Popolo, signalée par certains auteurs[1]. Aucun des guides de Rome, anciens ou modernes, ne parle des tableaux de l'église des Espagnols pas plus que de la chapelle de Santa Maria del Popolo. Aussi doutons-nous, jusqu'à preuve contraire, de l'exactitude des indications que nous venons de rapporter. Si nous avons jugé utile d'en parler, c'est pour mettre le lecteur en garde contre des attributions tout à fait hypothétiques.

Bellori cite encore, parmi les œuvres de Van Dyck datant du séjour à Rome, un *Christ en croix* destiné au cardinal Bellarmin, et le biographe ajoute que le Christ était représenté mourant, les yeux levés vers le ciel. Le signalement conviendrait à peu près également à tous les Christs en croix de Van Dyck et ne saurait guère aider à le faire reconnaître parmi les trois sujets analogues que possèdent les collections romaines. En effet, dans la riche galerie Borghèse, se voit un *Crucifiement*, peut-être le tableau du cardinal Bellarmin, sans qu'aucun

1 Voy *les Frères Fréart de Chantelou*, par H. Chardon, p. 68.

indice positif mette sur la trace de sa provenance. La même collection renferme aussi un portrait de *Marie de Médicis* et une fort belle *Déposition de croix*. Cette scène est de celles que Van Dyck a le plus souvent reproduites, sans apporter de sensibles changements à la composition.

Les galeries particulières ou publiques de Rome ont conservé un certain nombre de toiles dignes d'une mention. Dans les collections princières, il faut citer : un *portrait d'homme* au palais Rospigliosi, un *portrait équestre* d'homme et une figure en pied de femme, représentant, dit-on, *Lucrezia Colonna,* au palais Colonna. Nous passons sous silence d'autres peintures au moins contestables, de la même galerie. Il convient d'user d'une grande réserve au sujet de plusieurs figures d'hommes exposées au palais Corsini avec deux compositions également suspectes : *Jésus devant Pilate* et *l'Enfant Jésus dans la crèche*. Signalons le *Christ en croix* de la villa Albani, et nous aurons dressé la liste à peu près complète des œuvres de Van Dyck conservées dans les galeries des vieilles familles romaines.

Les collections publiques de la ville possèdent une *Résurrection*, placée au Quirinal, et un troisième *Christ en croix*, à Monte Cavallo. Au Capitole se voient deux toiles remarquables, montrant chacune deux personnages à mi-corps. Sur l'une sont réunis les frères de Wael ; nous en avons parlé. L'autre retrace les traits des graveurs Pierre de Jode père et fils. L'académie de Saint-Luc enfin attribue à notre artiste une *Vierge tenant l'Enfant Jésus*, dont elle expose le dessin signé à côté de la peinture, et un buste de femme.

Si nous mentionnons parfois des œuvres médiocres ou même d'une authenticité douteuse, c'est dans le but d'attirer l'attention sur des tableaux à peine connus, dispersés dans un grand nombre de collections et dont plusieurs à coup sûr appartiennent à la période italienne du maître.

Les toiles des musées de Florence sont plus accessibles au public que celles de Rome. Ici du moins des catalogues rédigés avec soin fournissent des indications précises. Signalons d'abord le portrait héroïque de Charles-Quint, de grandeur demi-nature, inspiré par quelque peinture du Titien, et placé dans la Tribune, au musée des Offices. C'est faire beaucoup d'honneur à ce tableau. Nous n'avons jamais ressenti un bien vif enthousiasme pour cette figure conventionnelle, d'une mauvaise proportion, plus prétentieuse que vivante.

Le musée des Offices possède encore le portrait de Van Dyck par lui-même, une esquisse de *Vierge* en camaïeu, le portrait de Jean de Montfort, celui de Marguerite de Lorraine, duchesse d'Orléans, enfin une autre tête de femme qui passe pour représenter la mère de Rubens.











Ce n'est pas dans les salles de la peinture, mais dans la galerie du pont de l'Arno, dans le long couloir réservé à l'exposition des dessins, qu'il faut chercher les manifestations les plus expressives du talent de Van Dyck.

On le trouvera là sous toutes ses faces : dessins à la plume, portraits au crayon ou lavés, compositions lestement enlevées en quelques coups de pinceau. Encore devra-t-on faire un choix sévère parmi les croquis attribués à notre maître et retrancher de son œuvre certaines pages indignes de lui.

Si le musée des Offices n'offre rien de bien saillant, le talent de l'artiste se montre au contraire sous ses plus brillants aspects dans les salles du palais Pitti. Là, non loin de la toile capitale qui représente le cardinal Bentivoglio, un même panneau réunit les têtes de Charles Ier et d'Henriette, sa femme, dans un encadrement singulier dont l'eau-forte de M. Gaujean reproduit la disposition. Est-il besoin d'ajouter que cette toile, offerte sans doute en présent à quelque duc de Toscane, ne saurait être d'une date antérieure à l'année 1632 ?

Dans la même galerie, nous rencontrons encore une *Tête de madone* de peu d'importance et une de ces *Saintes Familles* où une ronde de petits anges vient égayer par ses danses, ses chants et le bruit de ses instruments, le divin enfant assis sur les genoux de sa mère. C'est là, sans contredit, une des plus gracieuses conceptions de Van Dyck. Il excelle d'ailleurs dans le dessin de ces petits corps aux membres potelés, aux têtes rondes et rieuses, encadrées de cheveux bouclés.

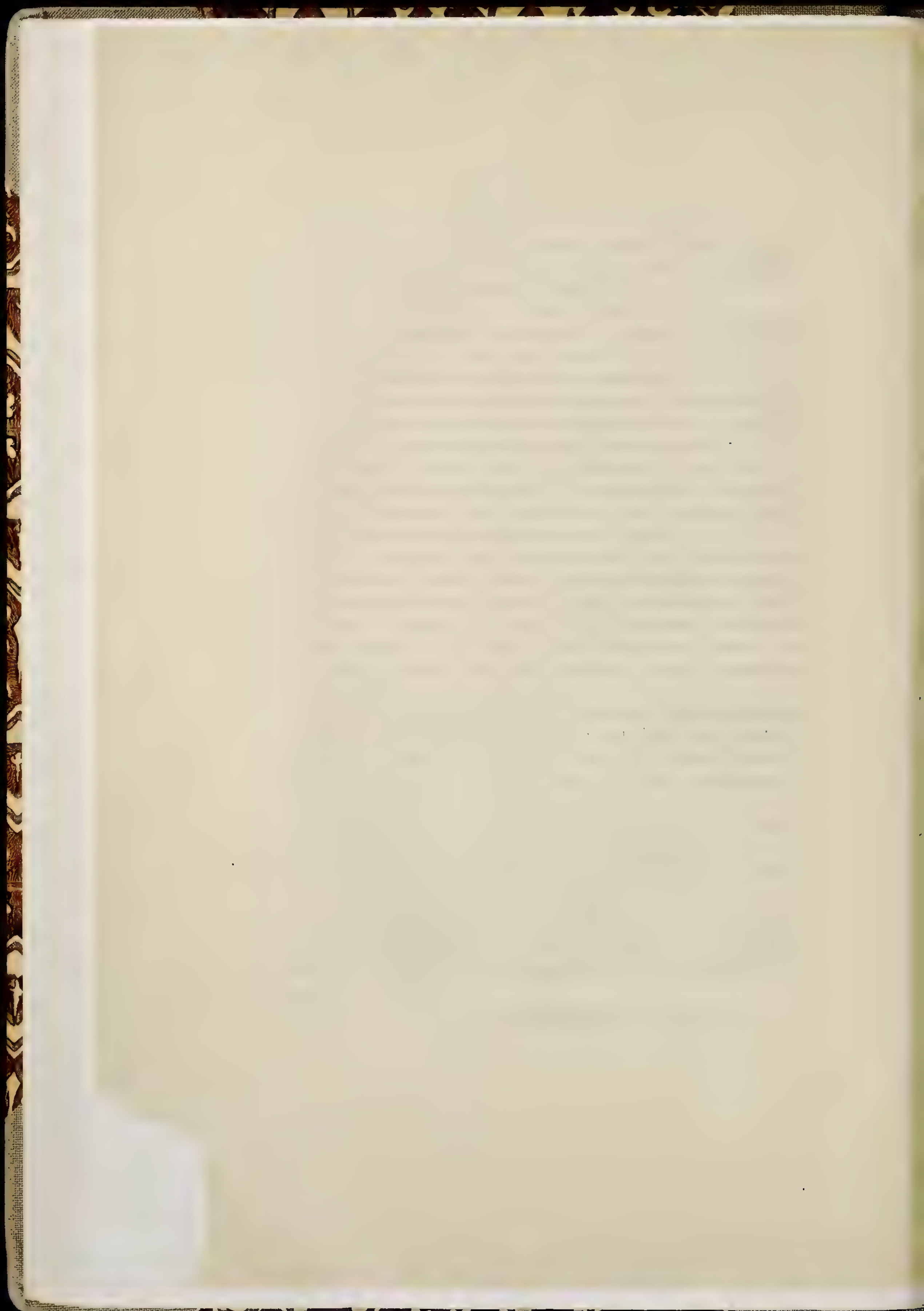
La *Sainte Famille* du palais Pitti est bien connue par la magnifique gravure de Bolswert. Une répétition du même sujet, souvent désigné sous le titre du *Repos en Égypte*, appartient au musée de l'Ermitage, où il est regardé comme un original. Dans tous les cas, le tableau de Florence est une œuvre excellente, d'une authenticité incontestable.

Le maître a souvent reproduit cette composition. N'est-il pas naturel qu'un sujet aussi séduisant, aussi propre à mettre en relief les qualités de l'artiste, lui ait été plusieurs fois demandé ! L'église Saint-Pierre de Gand en possède une bonne copie, et la collection de lord Ashburton une répétition peut-être originale.

Un superbe dessin, qui a passé de la collection de M. Reiset dans celle du duc d'Aumale et dont nous donnons ici un fac-similé réduit, nous offre sous un nouvel aspect cette délicieuse ronde d'anges introduite par Van Dyck dans plusieurs de ses tableaux religieux et dont le musée de Berlin conserve une esquisse.

Nous avons laissé notre voyageur quittant Rome au mois d'octobre 1623 et









se dirigeant vers le nord de l'Italie. Sur la route de Gênes, il rencontra la comtesse d'Arundel, la femme du noble seigneur qui naguère avait voulu le retenir en Angleterre. Le comte ne se contentait pas d'aimer les arts et de prodiguer ses encouragements aux talents naissants. Son chapelain, Guillaume Petti, avait été



chargé d'aller former en Grèce une collection d'antiques devenue célèbre par les observations de Selden, la description de Prideaux, et les secours qu'en ont tirés les Pétau, les Saumaise, les Vossius et autres savants.

La comtesse s'intéressait autant que son mari aux choses de l'art. A travers des traits un peu épais, et malgré l'exagération ridicule d'une volumineuse perruque qui ressemble plus à une toison de mérinos qu'à une parure féminine, sa

figure, que Van Dyck a peinte plusieurs fois, respire la bienveillance et la bonté. Elle exigea que l'artiste l'accompagnât à Milan et à Turin ; elle le présenta elle-même dans la haute société de ces différentes villes et fit tout pour l'emmener à sa suite en Angleterre. Van Dyck résista. Il avait promis à ses amis de Gênes de leur rendre visite et de leur consacrer quelques semaines avant son départ. Il ne put se refuser cependant à peindre les principaux personnages de la cour de Savoie. Le chef de la maison était alors Charles-Emmanuel, qui avait succédé à son père en 1580 et qui prolongea sa vie jusqu'en 1630. Notre voyageur exécuta le portrait de ce prince et ceux de ses fils Victor-Amédée et Thomas de Carignan. Ce dernier est représenté à cheval ; la toile, exposée dans le musée de Turin, passe à juste titre pour un des plus beaux portraits équestres de l'artiste. Le musée de Turin possède en outre les effigies de plusieurs jeunes princes ou princesses de la maison de Savoie, parmi lesquelles on remarque de charmantes figures d'enfants ; on y voit aussi deux tableaux religieux, une grande *Sainte Famille* et une *Vierge donnant le sein au divin Enfant.*

Mais combien toutes ces œuvres, où brillent cependant de très grandes qualités, pâlissent devant une autre toile du maître, conservée également au musée de Turin ! Nous voulons parler du tableau où sont groupés les trois jeunes enfants de Charles Ier : le prince de Galles, la princesse Henriette-Marie, devenue plus tard duchesse d'Orléans, et le duc d'York. Tous trois portent encore la robe, dont l'aîné a cinq ou six ans à peine ; tous trois se tiennent debout, on ne saurait pour cette raison donner au plus jeune moins de dix-huit mois ou deux ans. Ces circonstances datent le tableau : il a été peint en 1635.

Nous connaissons les différents portraits des enfants de Charles Ier disséminés dans les musées et les palais de l'Europe ; nous avons vu et admiré le tableau de Dresde, ceux de Windsor, l'esquisse du Louvre et la toile de Berlin, répétition de la grande composition qui appartient à la reine d'Angleterre. Eh bien, il n'y a pas d'hésitation possible : aucun de ces tableaux n'est comparable à celui de Turin. Il n'existe nulle part une œuvre de Van Dyck aussi délicate, aussi bien conservée, aussi parfaite de tous points. De quels soins, de quel culte, ce chef-d'œuvre est entouré, on ne saurait l'imaginer. On a pour lui les précautions les plus attentives, les égards les plus respectueux. Il nous a été assuré que la direction du musée s'est constamment refusée à le déplacer pour la commodité des photographes. Mince détail peu digne d'être mentionné, dira-t-on. Nous n'en jugeons pas de même. Nous estimons que les conservateurs des musées ont mille fois raison, quand ils possèdent un pareil chef-d'œuvre, de ne négliger











aucune précaution, si insignifiante qu'elle paraisse, pour lui assurer la plus longue durée.

La fine gravure de M. Gaujean, première traduction fidèle de cet



incomparable joyau, donne une idée fort exacte de l'ordonnance et des qualités maîtresses du tableau; mais comment traduire, avec du blanc et du noir, le chatoiement des étoffes, les délicatesses du ton, la coloration de ces robes rose, bleue et blanche, d'une exquise harmonie, d'une finesse incompa-

rable? Que dire de la physionomie, de la grâce, et aussi du charme pénétrant de ces trois figures d'enfants? Une pareille œuvre suffit à la gloire d'un musée, surtout quand elle a gardé toute sa fraîcheur et comme la fleur du génie.

Parlerons-nous après cela du portrait de l'archiduchesse Isabelle-Claire-Eugénie, dont on trouve des répétitions un peu partout, à Paris, à Vienne, à Parme, en Angleterre? L'exemplaire du musée de Turin semble un des meilleurs. Il en est à coup sûr de moins authentiques. On connaît cette figure grasse et sévère, un peu dure, au nez recourbé, aux lèvres minces et fermes. Quand on l'a entrevue, il est difficile de l'oublier. D'ailleurs les gravures de cette image caractéristique ne sont pas moins nombreuses que ses répétitions peintes.

La plupart des musées italiens possèdent des toiles de Van Dyck. On en trouve à Milan, à Venise, à Modène, à Naples, ailleurs encore. Au palais Brera, se voit une scène charmante représentant *Saint Antoine de Padoue en adoration devant l'Enfant Jésus* assis sur les genoux de sa mère. Une gravure de Rousselet dont la planche est conservée à la Chalcographie du Louvre, rend la composition du musée de Milan, sans exprimer le charme de la couleur et la grâce des physionomies. Mais c'est à Rome, à Florence, à Turin et à Gênes surtout qu'il faut chercher les plus glorieux souvenirs du séjour de Van Dyck en Italie. Là sont conservés les modèles les plus caractéristiques, les plus parfaits de cette phase de son talent appelée, à juste titre, la période italienne.

Cependant les amis que l'artiste avait laissés à Gênes, les nobles patriciens dont il avait gagné les sympathies le pressaient plus vivement chaque jour de revenir auprès d'eux. Ses succès toujours croissants ne lui avaient pas fait oublier de quels soins, de quels égards on l'avait entouré lors de son premier séjour, alors qu'il était encore un débutant obscur. Le voici donc à Gênes où il reste pendant les six premiers mois de l'année 1624; c'est durant cette période heureuse et féconde que furent peints la plupart des portraits et des autres tableaux qui font encore l'orgueil des palais génois et sur lesquels nous nous sommes longuement étendu plus haut. Quant aux attaques systématiques des artistes médiocres, jaloux de ses succès, dont les anciens historiens ont fait grand bruit, elles l'attristèrent peut-être; mais nous ne croyons pas qu'elles aient jamais produit une assez vive impression sur lui pour le chasser d'une ville où il se plaisait, où il comptait de chauds amis et de puissants protecteurs.

Après quelques mois de repos, il se remet en route, et, cette fois, se dirige vers la Sicile. Le bruit de sa réputation avait décidé le vice-roi Emmanuel-Philibert de Savoie, grand prieur de Castille, à l'appeler à sa cour. Répondre par

un refus à une proposition aussi honorable était à peu près impossible. D'un autre



PORTRAIT DE L'INFANTE ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE

Gravure de Guillaume Hondius, d'après Van Dyck.

côté, notre artiste ne pouvait espérer une meilleure occasion de visiter les provinces méridionales qu'il ne connaissait point. Il partit donc vers le milieu de

l'année 1624. A peine était-il arrivé que le vice-roi lui demandait son portrait. Cet exemple fut imité par tous les courtisans. L'artiste avait de l'occupation pour plusieurs mois et comptait résider quelque temps à Palerme, quand tout à coup la peste éclate et exerce de terribles ravages. Le vice-roi, frappé un des premiers, succombe à l'âge de trente-six ans. Van Dyck prit la fuite devant le fléau. Eût-il mieux fait de s'exposer inutilement à la contagion? Il regagna la ville de Gênes et reprit son gîte chez les frères de Wael. Aussitôt rendu dans cette ville, il se mit à terminer différentes toiles commencées, notamment un tableau que la confrérie du Rosaire de Palerme lui avait demandé en commémoration de la peste. La Vierge s'y montrait au milieu d'une gloire d'anges, dominant le groupe des différents patrons de la ville et de la Sicile, saint Dominique, sainte Catherine de Sienne, sainte Rosalie et trois autres saintes. Pour caractériser les circonstances auxquelles il était fait allusion, Van Dyck avait ajouté à ces pieux personnages un enfant se bouchant les narines devant une tête de mort.

Cependant la nostalgie commençait à s'emparer du voyageur. Il avait quitté la Flandre depuis près de quatre ans. Ce temps d'étude avait été consciencieusement mis à profit. L'artiste connaissait maintenant à fond toutes les écoles italiennes et surtout ces maîtres vénitiens dont les chefs-d'œuvre avaient exercé une si profonde influence sur le développement de son talent. Ces années de voyage n'avaient pas été perdues non plus pour sa réputation. Un ancien *Guide* de Gênes mentionnait plus de quarante-cinq tableaux ou portraits conservés dans les palais de la cité. Le nombre des toiles disséminées dans les autres villes d'Italie n'est certainement pas moindre ; il porterait à une centaine le chiffre total des œuvres peintes durant ce voyage.

Si l'on considère que, dans cet ensemble, figurent six ou huit portraits équestres avec de nombreux portraits en pied, presque tous de grandeur naturelle, on aura une idée de l'immense labeur auquel Van Dyck, mal installé, constamment en route, s'était livré pendant ces années d'étude. Une prodigieuse activité ne nuisait en rien à la qualité des productions de son vaillant pinceau.

Parmi les peintures de cette période figurent de véritables chefs-d'œuvre : le cardinal Bentivoglio, le prince Thomas de Carignan, d'autres portraits excellents. Van Dyck payait ainsi royalement, avec la libéralité prodigue du génie, l'accueil empressé, les utiles enseignements reçus de cette terre hospitalière ; mais, tout en lui laissant les tableaux commandés par d'intelligents Mécènes, il emportait un bagage considérable d'études et de copies, avec une quantité



[illegible]
[illegible]

de croquis sommairement tracés sur les feuilles de ses carnets de voyage.

Plusieurs de ces précieux cahiers existent encore en Angleterre. La riche collection du duc de Devonshire en possédait un jadis dont la réputation était grande au siècle dernier. L'auteur anonyme du manuscrit du Louvre en parle, sans l'avoir vu et d'après ce qu'il en avait entendu dire, avec les plus grands éloges. Cette précieuse relique disparut un moment ; on la crut perdue. Elle se trouve aujourd'hui, paraît-il, dans la bibliothèque de lord Clifden. Nous n'avons pu nous



assurer par nous-même de sa valeur ; mais nous donnons ici la reproduction de quelques pages d'album, couvertes de têtes, qui font encore partie des collections de Chatsworth House.

Le British Museum, de son côté, conserve plusieurs pages de dessins à la plume, avec notes en italien, qui passent pour des originaux de Van Dyck et proviennent, assure-t-on, des collections du duc de Devonshire. Cette attribution semblera sans doute quelque peu téméraire au lecteur sous les yeux duquel nous mettons le fac-similé de ces croquis. On remarquera des différences d'exécution notables entre ces différents feuillets. Tandis que les uns trahissent l'inexpérience et la timidité d'un écolier, d'autres, les Vierges notamment, montrent l'assurance d'une main exercée, sachant en quelques traits sommaires mettre en place une tête ou un groupe. En somme, les dessins du British Museum sont

CROQUIS D'APRÈS TITIEN

[illegible]

très inégaux ; quelques-uns ne sont pas indignes de Van Dyck ; c'est ce qu'on en peut dire de moins sévère.

Avant de quitter Gênes, Van Dyck remit aux frères de Wael un dernier témoignage de son affectueuse sympathie. Il les peignit tous deux sur une même toile. Nous avons déjà parlé de ce portrait, aujourd'hui conservé au musée du Capitole et dont le musée de Cassel possède une esquisse.

On voyait encore, il y a cent ans, au palais Gentile, un petit tableau



représentant *l'Éducation de Bacchus*. Van Dyck l'avait offert, en partant, à ses compatriotes, et ceux-ci s'étaient empressés de le faire graver. Ils tenaient aussi de son amitié une *Madone avec l'Enfant Jésus* dont le sort est resté inconnu.

Enfin, il fallut se séparer. La voie de mer offrait du danger à cause de la guerre que les Génois soutenaient contre la France. D'ailleurs, l'admirable route qui longe le littoral de la Méditerranée méritait bien qu'on lui consacrât quelques journées. Ce fut probablement la direction que choisit le voyageur, quoiqu'on entrât dans la saison des grandes chaleurs. Parti de Gênes vers la fin du mois de juin, il arriva à Marseille le 4 juillet, mais s'y arrêta peu. Avant de remonter

Pensieri d'Titiano













CROQUIS D'APRÈS TITIEN

Dessins du British Museum attribués à Van Dyck

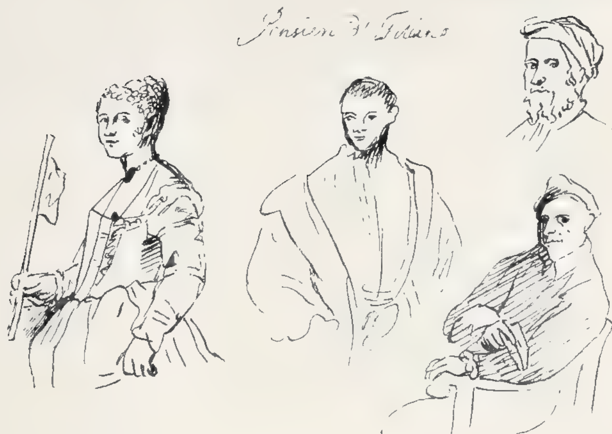
vers le Nord, il ne pouvait se dispenser de rendre visite au savant illustre qui entretenait depuis longtemps avec son maître une active correspondance. Ce fut sans doute sur la recommandation de Rubens qu'il alla se présenter, à Aix, chez Nicolas-Claude Fabri de Peiresc.

On peut juger avec quel empressement Van Dyck fut reçu dans cette maison hospitalière, connue de toute l'Europe savante. Son hôte voulait le garder le reste de l'été ; mais le voyageur avait hâte de se retrouver auprès des siens. Toutefois il



fallut bien qu'il se résignât à accorder quelques semaines aux pressantes sollicitations de Peiresc ; il fit même un portrait de ce célèbre personnage, portrait destiné probablement à Rubens. En vain avons-nous demandé à la correspondance de Peiresc, dispersée aux quatre coins de l'Europe, quelques renseignements sur cette dernière étape de Van Dyck. Le dépouillement rapide de plusieurs volumes ne nous a rien appris, et nous avons dû renoncer à une entreprise qui exigeait un immense labeur sans compensation probable. Quand donc un intrépide érudit se décidera-t-il à consacrer sa vie à la publication de ce vaste et précieux recueil ? La tâche, sans doute, est de nature à effrayer les plus braves ; mais certes le résultat dédommagera largement le travailleur qui aura le courage de tenter l'entreprise et la patience de la conduire à bonne fin [1].

1 Nous apprenons qu'un savant que nulle tâche, si longue qu'elle soit, ne rebute, M. Tamizey de Larroque, s'est chargé de cette publication Souhaitons qu'il la conduise rapidement à son terme, car il rendra un service capital à la science de l'histoire et de l'archéologie. L'art y trouvera certainement aussi son compte

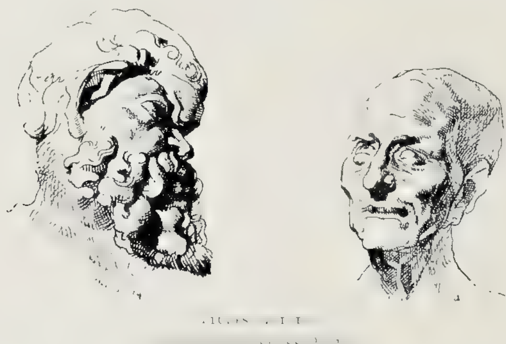




[illegible] D'APRÈS TITIEN
[illegible]

Le chemin direct qui va de Provence en Belgique conduisait Van Dyck à Paris. Il s'y arrêta sans doute quelques jours, ne fût-ce que pour admirer les vastes compositions que son maître venait de terminer dans la grande galerie du Luxembourg. Cette production nouvelle du talent inépuisable de Rubens excitait à ce moment une admiration générale. Le voyageur en avait certainement entendu parler en chemin. Il ne pouvait perdre une aussi belle occasion de comparer le plus récent effort du génie flamand avec les chefs-d'œuvre de l'Italie.

C'est probablement à cette époque qu'il faut faire remonter la liaison de Van Dyck et d'un homme qui entretint avec lui les plus cordiales relations jusqu'à



la fin de sa vie. François Langlois, de Chartres, connu sous le nom de Chartres ou Ciartres, emprunté à sa ville natale, homme instruit, bon compagnon, de mœurs peu sévères, était en même temps, si nous en croyons un amateur éclairé, un connaisseur émérite et un musicien consommé [1]. Il vivait dans la familiarité de plusieurs artistes de talent et était intimement lié avec Étienne de la Belle. Van Dyck nous a laissé son portrait. Il l'a représenté en joueur de musette, la tête abritée par un chapeau à larges bords.

La gravure de Jean Pesne a rendu ce portrait célèbre. Pierre-Gabriel Langlois, peut-être un parent éloigné du modèle, l'a reproduit une seconde fois en 1780, en dédiant sa planche au marquis de Paulmy. Sur l'estampe de 1780, Ciartres porte ce surnom : *le Joueur de musette*. Le tableau, qui venait de passer plusieurs fois en vente publique, était sans doute connu sous cette désignation.

1. Voyez, sur ce personnage et ses relations avec Van Dyck, l'article de M. Faucheux dans la *Revue universelle des arts*, 1857, tome VI, pages 314-330, et la note du même auteur, tome VII, page 181.

Circonstance assez rare dans l'histoire de l'art, on peut suivre le *Joueur de musette* chez ses différents propriétaires, depuis le milieu du XVIIe siècle jusqu'à nos jours. De la famille du libraire François Langlois, il passe chez la marquise de Ruffec, puis appartient successivement à M. Dutrévoux, à M. de Lautrec, au chevalier de la Ferrière et entre dans la galerie du prince de Conti. A la vente de cette célèbre collection (1777), le duc de Praslin le paye huit mille livres. Vendu après la mort de ce seigneur, en 1793, il est acquis pour huit mille livres, par l'expert Paillet, prête-nom de la famille, car le tableau se retrouve à la vente de Choiseul-Praslin, en 1808. Il subit alors la destinée commune à toutes les peintures de maître qui ne sont pas immobilisées dans les collections publiques : il part pour l'Angleterre. Il n'avait atteint cette fois que le prix de six mille trois francs. On le retrouve à la vente de John Hoppner, membre de l'Académie royale; il devient alors la propriété du célèbre connaisseur et marchand John Smith, qui le décrit dans son catalogue sous le n° 305, Depuis cette époque, il n'a pas quitté l'Angleterre.

On crut longtemps que le *Joueur de musette* avait été peint en 1641, lors du dernier séjour de Van Dyck à Paris, quelques mois avant sa mort. Mais on a fait remarquer récemment que, sur ce tableau, Langlois ne paraît pas âgé de plus de trente-cinq à quarante ans; or, comme il était né le 12 mai 1588, il atteignait sa cinquante-troisième année en 1641. L'âge qu'il a sur le tableau fixe donc son exécution à l'époque du passage de Van Dyck à Paris en 1625.

D'autres considérations viennent à l'appui de cet argument chronologique. Le portrait du *Joueur de musette* est composé avec une liberté d'allures que Van Dyck retrouvera rarement par la suite. Il prend en effet de bonne heure l'habitude de donner à tous ses personnages une pose compassée, une attitude de convention dont il ne sait plus s'affranchir, même quand il peint les artistes avec lesquels il vit le plus familièrement. Constatons encore que Smith, qui put examiner la peinture à loisir, y constate l'influence très marquée de l'école vénitienne, argument décisif, ce nous semble, pour placer l'exécution du portrait en 1625 plutôt qu'en 1641.

A quelle époque précise Van Dyck revit-il sa ville natale? Un de ses récents historiens a découvert une pièce qui reculerait jusqu'au mois de décembre 1625, ou même au mois de janvier 1626, la date de son arrivée. En pareille matière, il faut se garder des affirmations trop absolues. Il semble cependant acquis que le voyage de Van Dyck dura plus longtemps qu'on ne l'avait admis jusqu'ici.

Avant d'entreprendre le récit de la nouvelle période qui va commencer, il

est nécessaire de nous arrêter un instant pour constater la métamorphose opérée dans le talent de l'artiste. Quand il quittait, en 1621, l'atelier de Rubens, à peine osait-il compter sur ses propres forces, on le voit par l'imitation timide dont plusieurs œuvres de ce temps-là, le *Saint Martin* notamment, portent l'empreinte. Habitué à se plier aux idées et à la direction de son maître, il suit docilement les modèles qu'il a tous les jours sous les yeux; c'est à peine si on voit percer chez lui quelques symptômes d'originalité. La puissance créatrice, le don de l'invention lui font essentiellement défaut. Subjugué, dès son arrivée en Italie, par les chefs-d'œuvre de l'école vénitienne, Van Dyck n'a d'abord d'autre ambition que de passer sous la loi du Titien. Mais le jeune artiste va-t-il rester toute sa vie soumis à cette nouvelle discipline? Le portrait du cardinal Bentivoglio suffirait à dissiper cette inquiétude. Ce n'est plus là l'œuvre d'un élève, d'un copiste timide. Le commerce du Titien a eu l'effet d'affranchir Van Dyck de l'influence absorbante de Rubens. Il commence à recouvrer sa liberté; il sent par lui-même; il applique avec discernement les fortes études de ses jeunes années. Le voici devenu maître à son tour.



TROISIÈME PARTIE

TRAVAUX DE VAN DYCK EN FLANDRE
APRÈS SON VOYAGE D'ITALIE



FRANÇOIS SNYDERS, PEINTRE
D'après [illegible] Van Dyck.

Van Dyck avait hâte de se retrouver en Flandre. Son talent, mûri, fortifié par la contemplation des chefs-d'œuvre de l'Italie, acclamé par tous les connaisseurs des divers pays que l'artiste avait successivement visités, venait chercher maintenant la consécration que poursuivent tous les grands hommes et sans laquelle la gloire n'a que bien peu de prix. Le voyageur sentait que ses compatriotes et ses émules, témoins de ses débuts, de ses premiers succès, seraient les juges les plus compétents de ses progrès et des résultats obtenus. A son pays natal seul il appartenait de mettre le sceau à sa réputation naissante.

L'exemple de Rubens, admiré de ses rivaux, choyé par les plus hauts personnages des Pays-Bas, visité par tous les étrangers de distinction, recherché

même par les princes et les souverains étrangers, inspirait aux jeunes artistes l'ardente envie de marcher sur ses traces glorieuses et de recueillir, eux aussi, une part des honneurs prodigués au génie. Le chef de l'école flamande ne venait-il pas de terminer, à l'applaudissement général, une des plus vastes décorations qu'il eût jamais été donné à un peintre d'entreprendre? A peine l'histoire de Marie de Médicis était-elle en place, dans la galerie du Luxembourg, que de nouveaux pourparlers s'engageaient pour l'exécution d'une seconde suite consacrée à la mémoire de Henri IV.

L'histoire allégorique de la reine mère avait été peinte pendant le voyage de Van Dyck en Italie. Evidemment, si Rubens se laissait absorber par un nouveau travail de la même étendue, force lui serait d'abandonner à ses meilleurs élèves l'exécution des tableaux religieux et des portraits qu'on venait lui demander de toutes parts. Peut-être même Van Dyck espérait-il qu'une circonstance favorable lui permettrait de se mesurer directement avec son maître. Il ne cessa de poursuivre, durant toute sa vie, sans jamais la rencontrer, l'occasion d'entreprendre une de ces grandes décorations qui ont porté à son apogée la réputation de Rubens.

Un moment, à la cour de Charles Ier, il se vit sur le point d'atteindre à la réalisation de ce vœu. Des circonstances imprévues et les événements politiques l'empêcheront de donner, comme il le désirait, un pendant au fameux plafond de Whitehall. Jusqu'à son dernier jour, miné par la maladie, il poursuivra fiévreusement son but et viendra demander à la France cette occasion de fortune et de gloire que lui refusait désormais l'état troublé de l'Angleterre. Mais il mourra sans avoir obtenu cette suprême satisfaction.

Faut-il déplorer cet insuccès? Peut-être Van Dyck n'eût-il jamais pu sortir à son honneur de cette entreprise si ardemment convoitée. Il ne possédait pas cette verve intarissable, cette prodigieuse facilité de composition, toutes ces grandes qualités qui ont permis à Rubens de mener à bien des besognes comme la galerie de Médicis, la décoration de l'église des Jésuites, ou le plafond de Whitehall.

Les six ou sept années qu'il passe dans son pays, après le retour d'Italie, peuvent être comptées parmi les plus laborieuses de sa vie. De cette période datent ses ouvrages les plus soigneusement exécutés, les plus considérables, ceux qui lui font le plus d'honneur. Malheureusement, les biographes se sont peu inquiétés jusqu'ici d'établir la chronologie exacte des œuvres nombreuses achevées en un petit nombre d'années. A part quelques toiles capitales sur lesquelles

on a retrouvé récemment des renseignements positifs, il est souvent difficile d'assigner une date aux peintures les plus importantes. Nous essayerons, à l'aide des éléments dont nous disposons, de présenter un récit méthodique des travaux de l'artiste depuis son retour en Flandre, au mois de janvier 1626, jusqu'à son départ pour l'Angleterre en 1632.

Le père de Van Dyck était mort, nous l'avons dit, à la fin de l'année 1622. Le voyage d'Italie commençait à peine, et ce deuil ne paraît avoir rien changé à l'itinéraire d'Antoine. On pourrait presque se demander si ce père, étranger aux choses de ce monde, qui ne rêvait pour ses enfants de plus heureuse condition que l'état religieux, avait su leur inspirer une bien vive et bien affectueuse tendresse. Quoi qu'il en soit, il laissait à son fils en mourant une suprême recommandation. Profondément touché des soins dont les religieuses Dominicaines avaient entouré ses derniers moments, il le chargeait de payer sa dette en peignant un tableau pour l'autel de leur couvent. D'après la plupart des historiens, l'artiste ne se serait décidé qu'après de longs atermoiements à accomplir le vœu paternel. Le *Christ en croix entre sainte Catherine et saint Dominique*, aujourd'hui conservé au musée d'Anvers, n'aurait été peint et offert aux religieuses qu'en 1629. Nous avons peine à admettre cette date. L'examen attentif du tableau, l'inscription que l'auteur y a mise fournissent des arguments sérieux contre l'opinion généralement acceptée. S'il eût différé de trois années l'accomplissement de la dernière volonté d'un mourant, Van Dyck aurait eu mauvaise grâce à proclamer qu'il avait peint ce tableau « pour que la terre fût légère aux cendres de son père ». On a souvent fait remarquer en outre, et à juste raison, que ce *Christ* est un des tableaux les plus faibles, les moins bien ordonnés du maître.

Au milieu de la toile paraît le Rédempteur attaché sur la croix, de grandeur naturelle, entre saint Dominique et sainte Catherine de Sienne qui embrasse l'instrument du supplice ; deux petits anges planent dans le ciel ; un troisième, accroupi au pied de la croix, tenant un flambeau renversé et une lampe sépulcrale, complète la scène. La composition semble vide et froide. Les différents personnages ne se rattachent pas les uns aux autres. Ces négligences ont été attribuées à la précipitation de l'artiste. On a dit qu'il avait hâte de se débarrasser d'une corvée importune. Pourquoi ne pas mettre ces défauts sur le compte de l'inexpérience ? Il est vrai qu'en reculant l'exécution de la peinture à l'année 1629, on la place auprès d'autres compositions bien supérieures à tous égards. Il fallait donc trouver un motif spécieux de cette singulière défaillance. Mais où a-t-on pris la date qu'on assigne à cette toile? Quel document authentique invoque-t-on?

Le manuscrit anonyme du Louvre affirme au contraire, et cela s'accorde avec toutes les vraisemblances, que le *Christ*, exécuté en 1626, est une des premières œuvres de Van Dyck après son retour. Nous avons constaté que l'auteur du manuscrit est, en général, bien informé, tandis que la date de 1629 ne résulte que d'une tradition vague.

Le *Christ* des Dominicaines a une histoire dont les principales péripéties se trouvent relatées par la supérieure même du couvent, sœur Sara Derkermis, sur un registre de la maison. Comme la réputation du tableau attirait une grande affluence de visiteurs, les Dominicaines se décidèrent à faire les frais d'une gravure. Son exécution fut confiée au plus habile maître des Pays-Bas, à Schelte Bolswert ; Erasme Quellyn était chargé du dessin. Un peu plus tard, elles autorisèrent Conrad Lauwers, fils du graveur Nicolas Lauwers, à graver une copie de la planche de Bolswert. Ceci se passait en 1651. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la toile et les deux planches restèrent entre les mains des religieuses. Lors de la suppression du couvent, sous Joseph II, le tableau fut transféré à Bruxelles. Mis en vente, il ne trouva pas acquéreur à 10,000 florins. On dut baisser la mise à prix ; il fut enfin racheté pour 6,000 florins et rendu à la maison qui en avait été dépouillée. Quant à la planche de Bolswert, elle se paya deux cent trente-cinq florins, cinq cents francs environ. En 1794, le *Christ* décorait encore la sacristie de l'église des Dominicaines, quand il fut envoyé à Paris par les commissaires de la Convention. Rendu à la Belgique, il vint prendre place, en 1815, dans les salles du musée d'Anvers qu'il n'a plus quittées.

Aux premiers mois qui suivirent le retour de l'artiste appartiendrait également le portrait de Nicolas Rockox, si l'on s'en rapporte à la date inscrite sur certains états de la planche de Vorsterman[1]. D'après l'inscription à laquelle nous faisons allusion, ce portrait aurait été peint dès 1625, c'est-à-dire immédiatement après l'arrivée de Van Dyck, tandis que la seconde effigie du même personnage, dont Pontius a signé la gravure, le représente âgé de soixante-dix-neuf ans, ce qui recule son exécution jusqu'en 1639. Il est à peu près impossible de juger l'œuvre d'un peintre sur l'interprétation du graveur. Si nous rappelons ici le portrait de Rockox, c'est surtout à cause de sa date, et aussi parce que le souvenir du personnage est intimement lié à l'histoire de Rubens et de son école. Le musée d'Anvers montre, parmi les chefs-d'œuvre de Pierre-Paul, une belle

1. [illegible] ce portrait. M. le docteur Wibiral a lu cette légende gravée : *Anton van Dyck* [illegible] -t-elle pas été ajoutée après coup ? Si Van Dyck n'est arrivé à Anvers qu'au [illegible], la fausseté de l'inscription se trouverait par là même démontrée.

figure à mi-corps de Nicolas Rockox, peinte sur le volet du triptyque, qui repré-



L'ENFANT JÉSUS DEBOUT SUR LE GLOBE

Dessin de la collection Albertina de Vienne.

sente *l'Incrédulité de saint Thomas.* Pour ses débuts, Van Dyck entrait donc en lutte avec le chef incontesté de l'école. C'était hardi et même quelque peu

présomptueux de sa part. Une circonstance particulière semble atténuer l'apparente témérité de ce début.

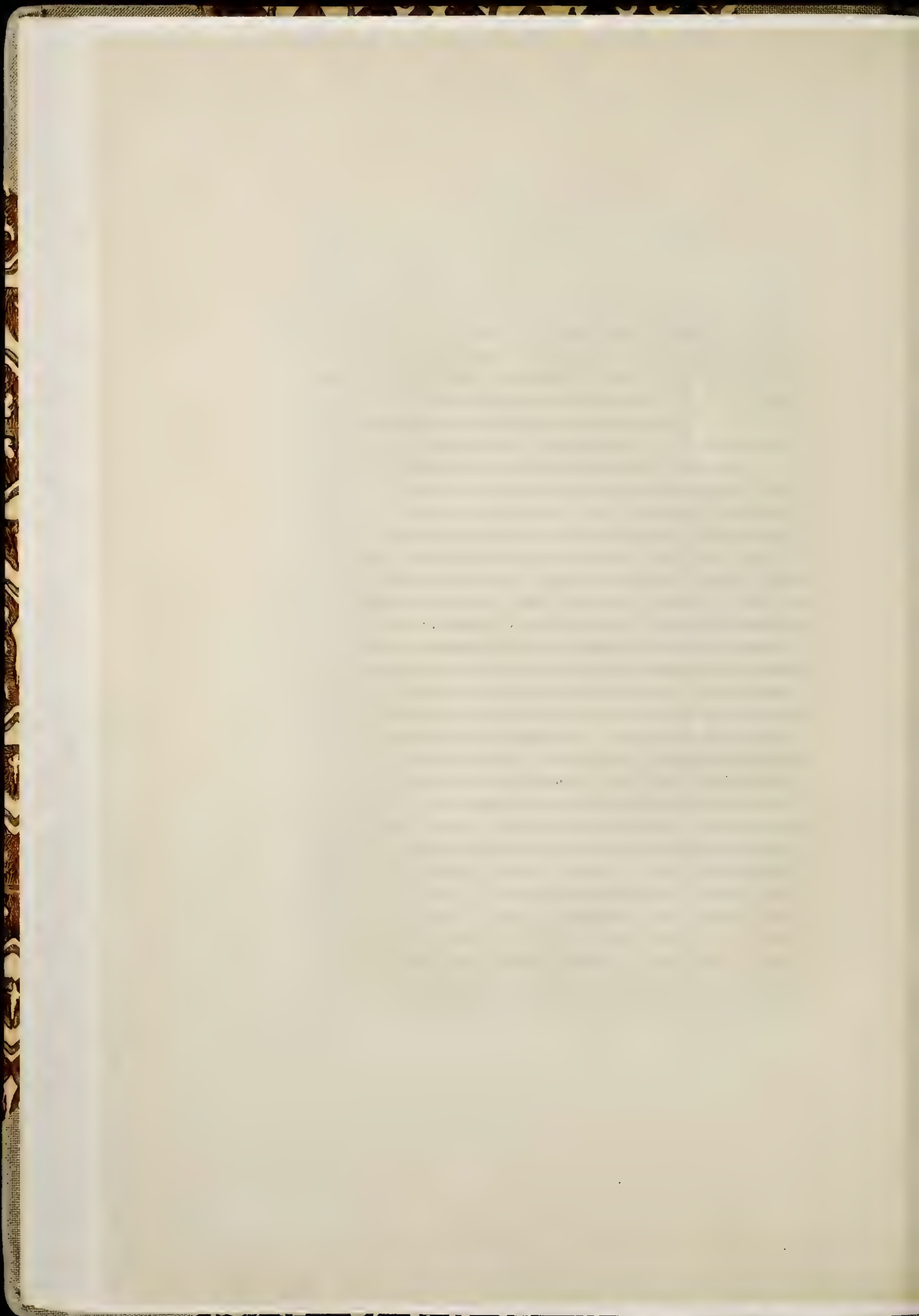
Rockox avait occupé à diverses reprises les plus hautes charges de la municipalité anversoise. En 1625, il exerçait pour la neuvième fois, ce fut la dernière, les fonctions de premier bourgmestre. On comprend que le nouvel arrivant, encouragé par ses succès à l'étranger, ait tenu à honneur de retracer les traits du noble vétéran de la cité. Peut-être lui était-il attaché par d'anciennes relations de famille. Ainsi s'expliquerait tout naturellement le choix de ce modèle qui devait infailliblement provoquer une comparaison dangereuse.

On a récemment offert au musée de Bruxelles, qui ne l'a pas acquis, un portrait de Nicolas Rockox, peut-être l'original de la gravure de Vorsterman.

Parmi les œuvres de date indéterminée, celles qui sont inspirées par les colorations ou le souvenir du Titien datent à coup sûr du séjour en Italie ou des premiers temps qui suivirent le retour dans les Pays-Bas. Presque tous les musées possèdent quelque tableau de cette période. Au Louvre, deux toiles, une composition religieuse et un portrait, offrent un remarquable spécimen de cette phase intéressante du talent de l'artiste. Le tableau qui réunit *la Vierge et l'Enfant Jésus avec la Madeleine, le roi David et saint Jean-Baptiste*[1] trahit une influence italienne incontestable. Les lueurs empourprées du soleil couchant, le ton clair et ambré des chairs, la chaude harmonie de l'ensemble feraient presque chercher l'auteur de cette peinture dans l'école vénitienne, si son attribution laissait place à quelque doute. On assure que Van Dyck a réuni dans cette toile les portraits des personnes qu'il chérissait le plus. La Vierge aurait pris la figure de sa mère, le roi David celle de son père ; et, tandis qu'il se peignait lui-même sous le costume traditionnel de saint Jean-Baptiste, il aurait donné à la Madeleine les traits de sa maîtresse. Que penser de ce rapprochement et de la délicatesse de ceux qui l'ont imaginé ? Quant à nous, sans prêter à Van Dyck et à son époque des scrupules qui n'étaient guère de mise au XVIIe siècle, nous doutons absolument de l'exactitude de cette tradition et nous la rangeons au nombre des fables dont abonde l'histoire des artistes. Il serait bien malaisé d'ailleurs de retrouver dans le visage de saint Jean-Baptiste les traits de notre artiste. Cette composition obtint probablement un certain succès, car on en cite deux répétitions : en Angleterre, chez sir Thomas Baring, et dans la collection du roi de Prusse, à Berlin.

1. N° 136 du Catalogue de l'École flamande. L'eau-forte de M. Masson, qui accompagne notre travail, reproduit fidèlement le caractère et la physionomie des personnages ; mais il était bien difficile de donner une idée exacte de la couleur du tableau









Le second tableau du Louvre appartenant à la période italienne du maître[1] est le portrait d'un cavalier inconnu, à mi-corps, qui rappelle, mieux peut-être encore que *la Vierge adorée par les saints*, les vigoureuses oppositions de l'école du Titien. Le musée du Belvédère possède un autre portrait en buste d'un personnage anonyme dans lequel, malgré quelques variantes, on reconnaît au premier coup d'œil le gentilhomme, l'inconnu du Louvre. Certaines modifications apportées à la coiffure et à la moustache semblent indiquer que les deux effigies ne furent point copiées l'une sur l'autre ; d'ailleurs même traits, même type italien prononcé, même costume noir avec crevés de satin aux manches.

A cette phase des influences vénitiennes se rattacherait un tableau longtemps exposé dans la galerie de Dusseldorf et qui se voit maintenant dans les salles de la Pinacothèque, à Munich[2]. Il représente le *Martyre de saint Sébastien*. Les bourreaux lient à un arbre le corps de leur victime, qui devient le prétexte d'une académie fort étudiée. Rien d'ailleurs sur le visage, dans l'attitude du patient, ne dénote la moindre frayeur. La figure du saint offrirait peut-être une vague ressemblance avec Van Dyck. Dans le fond, s'agite tout un monde de soldats, de chevaux, de pages, placés là pour animer la composition. Cette peinture a un défaut commun à beaucoup de tableaux de notre artiste, elle pèche par l'expression et l'arrangement. Elle n'inspire aucune émotion. On attache à un arbre un jeune adolescent presque nu, bellâtre encore imberbe, sans qu'il paraisse en ressentir la moindre crainte, sans qu'il laisse apparaître l'exaltation religieuse qui doit le soutenir au milieu des angoisses de la mort. Les premiers plans manquent absolument de mouvement et d'animation, tandis que la foule tumultueuse, qui occupe le fond, concentre sur elle toute l'attention. Sans sa coloration ardente et tout italienne, cette peinture ne présenterait guère d'intérêt. Elle jouissait pourtant jadis d'une véritable renommée et valut, dit-on, à son auteur beaucoup d'éloges quand il la fit voir à ses camarades. Cette circonstance nous a conservé la date de son exécution : elle est de 1626.

Van Dyck, n'ayant pas reçu de la nature une imagination bien riche, prit de bonne heure l'habitude de se répéter. Il repeignit jusqu'à cinq ou six fois le *Martyre de saint Sébastien*. Le musée de Munich possède une de ces répétitions. Une autre se voit dans la vieille collection du Louvre. M. Lacaze en avait une troisième dont l'authenticité nous inspire quelques doutes. Le musée d'Edimbourg, la galerie Corsini, à Rome, exposent deux *Saint Sébastien* attribués

1. N° 153 du Catalogue de l'Ecole flamande.
2. N° 215 du Catalogue.

à Van Dyck. On a vendu récemment, dans la collection Beurnonville, une petite esquisse du même sujet. On en connaît d'autres répétitions encore. Ce qui manque à tous ces tableaux, à ceux de Munich comme à ceux de Paris, c'est le sentiment dramatique, l'émotion religieuse. L'artiste n'a rien senti de la poésie de ce beau sujet, n'a rien fait pour toucher le spectateur.

En 1626, se place encore l'exécution d'une de ces scènes tirées du Nouveau Testament, qui constituent, malgré toutes les réserves, et à l'exception des portraits, la meilleure part du bagage artistique de Van Dyck. Le *Crucifiement*, conservé aujourd'hui dans l'abside de l'église de Termonde, montre dans tout leur éclat les grandes qualités du jeune maître. Auprès de la croix qui se détache sur les teintes tragiques d'un ciel assombri par d'épais nuages, la Vierge se tient debout dans une attitude de muette désolation à côté de saint Jean, tandis que la Madeleine, vêtue d'un éclatant costume rouge et jaune, embrasse les pieds du divin supplicié. Un moine et un soldat à cheval complètent l'assistance. La nature entière paraît s'associer à cette scène de désolation. Les mots rendent mal l'aspect dramatique de ce ciel ensanglanté.

A part le tableau des Dominicains d'Anvers, dont la date reste indéterminée, le *Christ* de Termonde serait ainsi la première de ces grandes compositions religieuses auxquelles Van Dyck a dû sa réputation. Sans doute, il fait preuve, dans les sujets empruntés aux scènes de la Passion, d'une recherche constante du pathétique. Mais, quand on examine de près les conditions essentielles d'une œuvre religieuse, consacrée à la glorification des mystères divins, à l'édification des fidèles, on cherche vainement chez lui l'émotion profonde et communicative qui se dégage des vieux maîtres italiens et flamands.

C'est aujourd'hui une vérité incontestée que les peintres du xve siècle ou d'une époque plus ancienne ont seuls su donner à leurs personnages cette majesté divine dont ils avaient entrevu le type dans l'extase de leurs rêves mystiques. Jamais les plus fameux artistes de la Renaissance, leurs successeurs encore moins, n'ont retrouvé cette grandeur sereine et imposante, inspirée pas une ardente piété. Van Dyck a subi la loi commune à tous ses contemporains. En vain s'efforce-t-il d'imprimer à la Vierge ou au Christ un caractère surhumain, il n'est plus soutenu par la foi des premiers âges, et l'expression de la souffrance divine n'atteindra jamais chez lui le type sublime réalisé par les précurseurs de la Renaissance. Ces réserves faites, il n'est que juste d'admirer les ressources infinies de son pinceau, l'effet dramatique auquel il s'est élevé, et la gravité majestueuse qu'il sait donner à la douleur de la Vierge et au mystère de la croix.



Encore tombe-t-il parfois dans l'exagération. Pour vouloir outrer ses effets, il dépasse la mesure. C'est l'écueil inévitable de cette peinture religieuse où la foi manque, et où son absence n'est dissimulée qu'à force d'art et d'habileté.

Ces observations ne s'appliquent pas seulement au *Crucifiement* de Termonde, mais aussi à toutes les peintures religieuses de l'artiste, aux célèbres toiles de Gand, de Malines, de Courtrai, aussi bien qu'aux *Dépositions de Croix* et autres scènes sacrées des musées d'Anvers, de Paris, de Munich, de Berlin.

Le talent fin, élégant, délicat de Van Dyck s'accommode bien mieux des sujets tirés de l'enfance du Christ; aussi le nombre de ses Madones est-il considérable. Il nous serait impossible de les passer toutes en revue. Le catalogue des œuvres du maître, imprimé à la fin de ce volume, montrera la place considérable que l'Enfant divin et sa mère occupent dans la série de ses tableaux religieux.

Dans l'église même de Termonde, non loin du *Crucifiement*, est placé un tableau de moindre dimension, qui offre avec le précédent un saisissant contraste. Assise à gauche sous un portique, la Vierge présente l'Enfant Jésus à l'adoration des bergers, tandis que, dans les airs, trois petits anges proclament la naissance du Sauveur en répétant la phrase consacrée, inscrite sur une banderole : *Gloria in excelsis Deo*. Le corps nu du divin Bambino, les anges ailés qui célèbrent sa venue ont une grâce exquise. Peu d'artistes ont su interpréter et rendre avec cette perfection le charme infini de l'enfance, et, sous ce rapport, les dessins du maître n'ont rien à envier à ses tableaux.

La *Nativité* ne fut peinte que longtemps après le *Crucifiement*. Nous rapprochons les deux tableaux, parce qu'ils sont placés dans la même église; mais on sait, par preuves authentiques, que la *Nativité* date des derniers mois du séjour de Van Dyck dans la Flandre et doit être reportée à la fin de l'année 1631 ou au commencement de 1632. L'auteur de la biographie du Louvre a eu entre les mains une lettre d'Antoine, du 21 novembre 1631, adressée à Corneille Gheerolfs, échevin de Termonde, de laquelle il ressort que le tableau fut peint à la réquisition de ce magistrat, dont la famille conservait encore, à la fin du XVIII[e] siècle, le précieux autographe. Cette pièce pourrait faire supposer que Gheerolfs offrit le tableau. Il n'en est rien. L'archiviste de la ville de Termonde, M. de Vlaminck, a découvert, dans les comptes de l'église une note qui ne laisse place à aucun doute[1]. Ces comptes portent, à la date de 1635, cette

1. Nous devons la communication de ce document à l'obligeance de notre collègue et ami, M. Alexandre Pinchart, qui le tenait lui-même de M. de Vlaminck.

mention, traduite textuellement du flamand : « Payé à M. Antoine Van Dyck, peintre à Anvers, pour la peinture et façon du tableau de l'autel de Notre-



TÊTE D'ENFANT

Dessin du Musée du Louvre.

Dame, représentant une *Nuit de Noël*, la somme de 500 florins, plus 12 florins 18 sous pour la toile de ladite pièce ; par quittance 85 livres 9 sous 8 gros. »

La date de cet article semblerait contredire l'assertion du biographe anonyme. Cependant les deux témoignages peuvent être mis d'accord. Le sieur Gheerolfs aura commandé, vers la fin de 1631, une *Nativité*, terminée en 1632. L'artiste part, sur ces entrefaites, pour l'Angleterre; en 1635 seulement, dans le cours d'un de ses voyages sur le continent, le prix convenu lui est soldé. Ainsi s'expliquerait l'article du compte de 1635. Il serait à souhaiter cependant qu'on retrouvât la lettre à laquelle fait allusion notre auteur anonyme.

Les dates augmentent singulièrement l'intérêt des tableaux dont nous venons de parler. En effet, dans l'église de Termonde se trouvent rapprochées deux œuvres exécutées, l'une au début du séjour de l'artiste en Flandre, après son retour en Italie, l'autre à la fin de cette période.

Mais l'ambition de Van Dyck ne se tenait pas pour satisfaite de décorer les églises des Pays-Bas. De pareilles commandes pouvaient aider à sa réputation; elles ne suffisaient pas pour établir solidement sa fortune. Aussi saisit-il avec empressement la première occasion qui se présenta de pénétrer à cette cour de Bruxelles près de laquelle Rubens avait su se créer une place glorieuse.

Dès l'année 1626, il est chargé de peindre le portrait de l'archiduchesse Isabelle. La gouvernante des Pays-Bas, après la mort de l'archiduc Albert, son mari, avait adopté, on le sait, la règle et l'uniforme de l'ordre des Clarisses. Depuis le premier jour de son veuvage jusqu'à sa mort, elle ne porta plus d'autre costume que la robe de laine noire nouée autour de la ceinture par une corde. Sa tête est couverte d'un voile sombre, tandis qu'une large guimpe blanche, étalée sur sa poitrine, encadre ses traits énergiques. L'attitude la plus simple était ici la plus convenable. L'artiste l'a bien compris. Aussi le personnage est présenté de face, immobile, arrêtant sur le spectateur son regard pénétrant, retenant de la main gauche l'extrémité du voile noir. Ce visage, d'une fixité inquiétante, au nez crochu, sans grâce et sans animation, porte surtout l'empreinte d'une volonté tenace, d'une sombre énergie. Le costume religieux s'accommode à merveille avec la rigidité de ce masque impassible.

Il existe, avons-nous dit en parlant du musée de Turin, de nombreuses répétitions de cette effigie. Evidemment un premier tableau, exécuté d'après nature, a servi de modèle aux répliques disséminées un peu partout et dont on ne saurait guère déterminer la valeur relative que s'il était possible de les rapprocher. Le tableau du Louvre a toujours passé pour une œuvre originale; il appartenait à la collection du Roi, premier noyau de notre Musée. Quelque remarquables que soient les portraits de la princesse, conservés à Vienne ou à Turin,

celui du Louvre nous paraît supérieur. On assure toutefois que le prototype de ces nombreuses toiles est le tableau du Musée de Parme.

Le portrait de l'archiduchesse figure dans l'Iconographie de Van Dyck; il a été gravé plusieurs fois. L'estampe de Hondius, reproduite plus haut, nous paraît avoir mieux gardé qu'aucune autre le caractère du modèle.

Les anciens historiens assurent que le succès de ce portrait rendit en peu de temps l'artiste populaire à la cour de Bruxelles; mais ils ont négligé de désigner par leurs noms les seigneurs ou les dames qui firent appel à son talent. On risquerait donc de s'égarer en cherchant à établir un ordre chronologique pour les nombreux portraits exécutés dans la Flandre. Il suffira de signaler ici les plus remarquables. En première ligne, nous citerons le beau tableau qui, d'après une tradition fort ancienne, représenterait le président Richardot avec son fils. Longtemps attribuée à Rubens, cette magnifique toile rappelle en effet les grandes qualités du chef de l'école anversoise. L'auteur d'un pareil chef-d'œuvre est entré dans la pleine possession de son talent. Il a pris place parmi les maîtres et se classe du coup entre les premiers peintres de portraits.

Or, à cette époque, Van Dyck atteignait à peine sa vingt-septième année. Combien d'autres, à cet âge, quittent les bancs de l'école et commencent seulement à donner des promesses! Mais chez les artistes de race, chez ceux que la nature a comblés de ses dons, les œuvres de jeunesse sont souvent les plus exquises. Elles gardent encore cette fraîcheur, cette fleur que l'étude ne saurait remplacer et que la science ou la lassitude enlève parfois aux productions de la maturité.

Pendant qu'il résidait à Bruxelles, le jeune maître exécuta une des toiles les plus considérables qu'il ait jamais eu l'occasion d'entreprendre.

La mode était alors de commander aux artistes en renom des groupes de portraits représentant, soit les magistrats d'une municipalité, soit les membres d'une société privée. Les meilleures toiles de Frans Hals à Harlem, de Van der Helst et de Rembrandt à Amsterdam sont consacrées à des assemblées de ce genre. Le talent de l'auteur fait tous les frais d'une pareille composition; car elle ne prête ni au mouvement, ni aux couleurs éclatantes et variées. Il faut que le peintre sache s'accommoder des habits sombres et uniformes, des visages vulgaires et bourgeois de ses modèles.

Telle était la tâche imposée à Van Dyck. Le tableau destiné à l'hôtel de ville de Bruxelles représentait le conseil échevinal de la cité. Il ne comptait pas moins de vingt-trois figures. Aux difficultés d'un pareil sujet venait se joindre, dans ce cas particulier, un danger d'une autre nature. La toile était

commandée pour une salle déjà décorée d'une œuvre célèbre de Rubens : le *Jugement de Cambyse*. Un pareil rapprochement allait provoquer une comparaison que les envieux s'efforceraient de faire tourner au désavantage de l'élève. Malheureusement, ces deux peintures n'existent plus depuis longtemps. Elles périrent l'une et l'autre par le feu, pendant le bombardement de Bruxelles, en 1695. Aussi n'a-t-on d'autres ressource que de s'en rapporter au témoignage des contemporains, et ce témoignage donne l'idée la plus avantageuse de la grande composition de Van Dyck. Ils vantent la parfaite ressemblance des personnages, la savante disposition des groupes, et enfin, détail qui a son prix, la façon ingénieuse avec laquelle l'artiste sut allier l'allégorie et la réalité. Un pareil trait suffirait à distinguer une œuvre flamande d'une peinture due à un maître hollandais. Ce goût pour les figures mythologiques que Van Dyck tenait de Rubens et conservera toute sa vie, lui permettait de mêler le monde idéal au réel et d'animer, par des êtres imaginaires, un sujet qui prêtait peu, en lui-même, au mouvement et à l'éclat. Plus d'une fois, il fit usage de cette ressource. Voici un des meilleurs partis qu'il ait su en tirer : chargé de peindre le comte et la comtesse de Pembroke au milieu de leur nombreuse famille, il trouva le moyen d'associer au groupe des personnages vivants deux enfants que le noble seigneur avait perdus. Il les représenta sous la forme de deux petits anges ailés voletant dans le ciel. Si la présence de ces êtres surnaturels cause d'abord une certaine surprise, dès que l'intention du peintre est connue, on ne peut qu'admirer l'art ingénieux et délicat qui sait introduire dans un tableau de famille des êtres enlevés à la tendresse de leurs parents.

Les historiens, si sobres de détails sur la grande toile de l'hôtel de ville de Bruxelles, ne disent rien sur la place faite à l'allégorie dans cette composition. Un dessin récemment exposé à Paris par un amateur d'un goût délicat va nous tirer d'embarras. Sur le dessin, ou plutôt sur l'esquisse peinte sur bois au bitume, de M. Armand, sont réunis sept magistrats. Leurs types ne laissent aucun doute sur leur nationalité ; ils appartiennent bien à la race flamande. La Justice, un bandeau sur les yeux, assise sur un trône élevé, préside aux délibérations. Nul doute que cette intéressante esquisse soit un projet, une première idée pour le grand tableau de Bruxelles. Elle ne montre que le groupe central ; probablement les autres échevins étaient groupés par moitié, dans différentes attitudes, à droite et à gauche de ceux que nous avons sous les yeux. Mais la partie la plus importante de la scène, celle où il s'agissait d'introduire, au milieu de personnages vivants, une figure allégorique, exigeait une étude spéciale. De là, néces-



sité de disposer avant tout le groupe central, sauf à chercher ensuite l'agencement des personnages accessoires. L'esquisse de M. Armand fournit donc un renseignement précieux sur une des compositions les plus considérables de Van Dyck, aujourd'hui perdue sans avoir été gravée.

Admis à la cour, choyé et patronné par les grands, chargé de travaux honorables largement rémunérés, l'artiste devait toucher au comble de ses vœux. Que pouvait-il espérer de plus? Cependant son ambition n'était pas satisfaite. Se trouvait-il gêné par la comparaison inévitable de ses œuvres avec celles de Rubens? Aspirait-il à des travaux plus glorieux encore? Entrevoyait-il dans ses rêves la possibilité de jouer, dans l'entourage d'un prince étranger, le rôle que Rubens avait su conquérir auprès de la gouvernante de son pays? Était-il attiré par le mirage de cette cour brillante de Charles Ier, dont les tendances et les goûts luxueux convenaient si bien à ses propres aspirations? Une force supérieure et comme inconsciente le poussait à chercher sur une terre étrangère un théâtre plus digne de son talent, une scène où il occupa le premier rang. Jusqu'à son établissement définitif en Angleterre, il ne semble rester dans son pays qu'à contre-cœur.

Sans doute il se rappelait l'accueil empressé que lui avaient ménagé, quelques années auparavant, le comte d'Arundel et les grands seigneurs de la cour anglaise. Il n'avait pu oublier les démarches, les promesses déjà tentées pour le décider à abandonner sa patrie; aussi, vers la fin de l'année 1627, se décide-t-il à s'embarquer pour la Grande-Bretagne. Des historiens récents ont mis en doute le voyage de 1627. Les vraisemblances peuvent leur donner raison. Cependant, le fait lui-même repose sur une tradition entourée de circonstances si précises qu'il est difficile de ne pas en tenir compte. Nous rappellerons donc sommairement les détails qu'on trouve dans les anciens auteurs sur ce court séjour de Van Dyck en Angleterre. Le peintre anglais Geldorp, garde des tableaux du Roi, reçut Van Dyck avec les démonstrations de la plus vive amitié et lui offrit l'hospitalité dans sa propre maison. D'un autre côté, la protection toujours vigilante du comte et de la comtesse d'Arundel ne fit pas défaut au voyageur. Antoine peignit leur portrait et dut à leur recommandation plusieurs travaux. Tout cela ne le satisfaisait qu'à moitié. Son ambition était de pénétrer à la cour, d'arriver jusqu'à la personne du Roi. L'occasion favorable ne se présenta pas, et l'artiste ne tarda pas à se rebuter. Les peintres en titre de Charles Ier, Corneille Janson Van Ceulen et Daniel Mytens, avaient vu sans doute avec inquiétude l'arrivée de ce rival redoutable; sa présence menaçait leur situation. Ce n'était pas seulement le prestige de son talent, mais encore les séductions de

sa personne qu'ils avaient à craindre. Aussi durent-ils multiplier les obstacles sur son chemin et chercher par tous les moyens à lui fermer l'accès de la cour. Le succès répondit trop bien à leurs désirs. Après une attente de quelques mois, Van Dyck repartait sans avoir vu le Roi, sans avoir tiré un avantage décisif de sa tentative.

On a voulu prouver le voyage de 1627 par l'inscription des portraits de sir Sheffield et d'Anna Wake qui, après avoir passé par les collections de M. Van Slingelandt et du roi des Pays-Bas Guillaume II, ont trouvé un asile



LE CHRIST ET LE PARALYTIQUE

Dessin de la collection Albertina, de Vienne.

définitif dans le musée de la Haye. Ces portraits ont été très probablement exécutés en Hollande, où un comte Sheffield était gouverneur de la Brielle. Comme ce seigneur avait dix-neuf frères ou sœurs, il paraît assez malaisé d'établir l'identité du gentilhomme qui a posé devant notre artiste. Quant à la personne qui porte le nom d'Anna Wake et dont le savant catalogue du musée de la Haye fait la femme de sir Sheffield, les auteurs anglais n'ont pu tomber d'accord sur sa biographie. Les uns la disent femme d'Isaac Wake, secrétaire de Dudley Carleton; d'autres prétendent qu'elle avait épousé un comte de Sussex. Il nous paraît inutile de rapporter toutes les hypothèses émises à son sujet.

Le savant conservateur du Cabinet des estampes d'Anvers, M. Henri Hymans, nous fait part d'une conjecture fort plausible. D'après lui, Anna Wake serait sœur ou femme de Lionel Wake, négociant anglais établi à Anvers, avec lequel Rubens fut en correspondance suivie. Dans tous les cas, elle n'aurait rien de commun avec le seigneur auquel elle se trouve réunie dans le musée de la Haye.

L'histoire de ces deux portraits reste donc enveloppée d'une profonde obscurité et ne doit être abordée qu'avec une extrême circonspection. Une circonstance particulière leur donne un grand intérêt et a attiré l'attention des historiens. Chacune des toiles porte une signature et une date à côté des armoiries du personnage. Sur le piédestal de la colonne placée à gauche de sir Sheffield, on lit : *Æt.* [atis] *suæ* 37. 1627. ANT° VAN DYCK FECIT. Le portrait de femme n'aurait été peint que l'année suivante, car il a pour inscription : *Æt. suæ* 22. *An.* 1628. ANT° VAN DYCK FECIT. Voici le fac-similé de cette double signature d'après le catalogue de la Haye.

Ant.° van dyck fecit.

Ant.° van Dÿck. fecit.

Les œuvres signées sont bien rares dans l'œuvre de Van Dyck, nous l'avons fait remarquer. Sur les six cents ou huit cents toiles qu'on lui attribue, à peine citerait-on quinze ou vingt signatures. Toutefois, l'authenticité de l'inscription des portraits de la Haye n'a pas été contestée. La forme des caractères et le paraphe qui termine le nom rappellent les signatures des lettres autographes de l'artiste. L'attribution de la peinture ne soulève d'ailleurs aucune objection.

Cependant la présence d'une signature sur un tableau de Van Dyck, comme sur une peinture de Rubens, doit toujours éveiller les soupçons de la critique. La plupart du temps, c'est une addition due à une main étrangère. On

n'emploierait plus aujourd'hui un aussi grossier artifice pour tromper les amateurs ; mais marchands et collectionneurs n'y regardaient pas autrefois de si près. Bien des signatures ont une ancienneté respectable qui ne sont pas de meilleur aloi pour cela.

Les auteurs qui admettent le voyage de 1627 en Angleterre ajoutent que, de Londres, notre voyageur se dirigea sur Paris, espérant y trouver l'occasion de se signaler par une œuvre capitale. Nous ignorons sur quelle base repose le récit de cette excursion au moins problématique. Si Van Dyck tenta l'aventure, ses illusions se dissipèrent rapidement. Les peintres français n'avaient garde, après s'être vu enlever par Rubens la galerie du Luxembourg, de se laisser supplanter une seconde fois. Ils faisaient bonne garde autour de la grande galerie du Louvre, dont notre artiste rêvait peut-être la décoration. S'il vint à Paris dans ce but, il y demeura peu de temps. Vers le commencement de l'année 1628, nous le retrouvons dans sa ville natale.

Un des plus célèbres tableaux exécutés vers cette époque est le *Saint Augustin en extase*, conservé à Anvers, dans l'église placée sous l'invocation de ce saint. Tous les biographes s'accordent pour mettre cette toile fameuse à la date de 1628. Nous avons une preuve plus sûre encore que les affirmations des historiens ; c'est un *Journal* du couvent relatant la commande et l'exécution du tableau. Les termes de ce précieux document nous font savoir que le *Saint Augustin*, commandé en 1628, était terminé au mois de juin. Le texte dont nous parlons n'en dit pas davantage. L'auteur de la biographie manuscrite du Louvre ajoute à ces premiers renseignements des détails précieux. « On lit dans le *Diarium* du couvent, rapporte notre anonyme, qu'un religieux nommé Marinus Jansenius [1], homme âgé, qui s'était rendu recommandable en Brabant et en Hollande, tant par ses vertus personnelles que par ses talents pour la chaire, a procuré, de son propre pécule, une partie des ornements de cette église, et entre autres le tableau susdit, qui fut peint en 1628 et payé, à sa délivrance, la somme de 600 florins. » De pareils faits ne s'inventent pas. On sait, d'autre

1. Voici en quels termes Sanderus, dans la *Chorographia sacra Brabantiæ* (t. II, p. 205), parle du P. Marinus Jansenius : « Anno 1610, Mechliniâ Antuerpiam evocatus.. concionum assiduarum per viginti septem quadragesimas, præter Dominicales et festivas, admodum frequenter, tum hic, tum alibi, ad fidelem populum habitarum gravibus laboribus omnia alia boni religiosi ac christianæ charitatis officia adjunxit, donec tandem ecclesiasticæ sacristiæ præstitutus, ejus rei tam sategit ut eam aurea argenteaque supellectile omnisque generis ornamentis divitaverit... » Du tableau de Van Dyck pas de mention spéciale. Le bon religieux mourut le 31 mai 1648 — De 1628 à 1630, le prieur du couvent des Augustins d'Anvers se nommait Melchior Beydaels (*Inscriptions funéraires d'Anvers*, IV, 278, et renseignements communiqués par M. Génard, archiviste de la ville d'Anvers, ainsi que par M. Alexandre Pinchart, chef de section aux Archives du Royaume, à Bruxelles).

part, que Marinus ou Van der Meeren remplissait les fonctions de sacristain dans le couvent des Augustins. Le récit de notre auteur paraît donc digne de foi.

Un curieux du XVIIIe siècle, le conseiller Mols, a laissé dans ses papiers, conservés à la bibliothèque royale de Bruxelles, la copie d'une pièce capitale qui dissiperait au besoin toute incertitude. C'est une lettre adressée au compilateur lui-même. Nous traduisons du flamand le texte de ce document, en conservant dans leur forme originale les citations latines :

Monsieur, je trouve dans nos archives que le tableau de l'autel de Saint-Augustin a été peint par Van Dyck en 1628. Voici l'extrait de notre registre intitulé : *Diarium augustinianum*, où il y a, entre autres, folio 131 :

« 1628. — *Hoc anno procurata est pictura admodum elegans S^ti Augustini in extasi* « *contemplantis divina attributa, a domino Van Dyck depicta; constitit 600 florenis.*

« *Item, martyrium S^tæ Apolloniæ a domino Jordaens depictum.*

« *Item, tabulam procuravimus insignissimam pro summo altari depictam a perillustri* « *domino Petro Paulo Rubens; estimata est 3,600 florenis.* »

Ainsi nous avons obtenu les trois tableaux en l'an 1628, et, par conséquent, ils ont été finis et placés cette même année, — et si je compte juste, au mois de juin, — d'autant plus qu'ils ont été entrepris expressément par nos ordres.

Votre très humble serviteur,
Fr. Ignace Coenen, Prieur.

Anvers, de notre couvent, le 15 mai 1764.
Des RR. PP. Augustins.

Faut-il mettre sur le compte de Marinus Jansenius une vieille anecdote que Mariette a recueillie de la bouche du peintre Vleughels et que ce dernier disait tenir de son père? Le bruit courait à Anvers que Van Dyck aurait donné au saint Nicolas de Tolentino qui accompagne saint Augustin les traits du religieux qui lui procura la commande. Or le pauvre moine possédait un nez énorme, en forme de courge, et Antoine se fit scrupule de le copier exactement. Tout cela paraît assez invraisemblable : au surplus, le nez de saint Nicolas n'a pas, sur la peinture, des proportions bien extraordinaires.

Le tableau du *Saint Augustin* a particulièrement excité la verve des biographes. Ils ont tous travaillé à qui mieux mieux à inventer force anecdotes plus inadmissibles les unes que les autres. Les compilateurs de l'école de Houbraken, de Weyerman et de Descamps se sont bien gardés de prendre la peine d'interroger le *Diarium* du couvent; ils ont mieux aimé accueillir aveuglément tous les commérages qui couraient de leur temps. D'après eux, les moines, joignant la mauvaise foi à la rapacité, se seraient refusés, après la livraison du tableau, à payer la somme convenue : puis, à force de chicanes et de mauvais





procédés, auraient obtenu un sensible rabais. Non contents de ce premier succès, ils exigèrent encore, avant de s'acquitter complètement, un *Christ en croix* qui décora longtemps la chambre du prieur de la maison. Cela devait suffire ; mais les chroniqueurs n'ont garde de s'arrêter en si beau chemin. La robe du saint, ajoutent-ils, aurait d'abord été peinte en blanc. Le costume de l'ordre étant noir, les religieux voulurent que le saint Augustin portât un vêtement conforme à la règle, exigence qui détruisit toute l'harmonie du tableau.

La gravure de Pierre de Jode contribua, pour sa part, à donner du crédit à cette dernière allégation. En effet, sur cette estampe célèbre, le saint Augustin porte une robe blanche. Le peintre anglais Reynolds, habité à l'effet que le graveur avait substitué à celui de la peinture, fut tout étonné quand il vit la toile pour la première fois. Aussi son jugement se ressent-il de sa déception.

On sait le cas qu'il faut faire de tous ces contes. Voici ce que nous savons : le tableau fut vraisemblablement commandé et donné par le Père Marinus Jansenius ; Van Dyck reçut six cents florins, rémunération certes fort convenable et dont Rubens lui-même se serait contenté. Quant au petit crucifix conservé dans le couvent, ce fut un témoignage de gratitude du peintre, et non un supplément extorqué de mauvaise foi.

A en croire toutes les légendes que la crédulité publique accepte si naïvement, les églises et les couvents des Pays-Bas n'auraient été décorés que par des artifices inavouables et devraient leurs peintures à des procédés fort peu édifiants. Que des preuves positives, tirées de textes authentiques, démentent constamment ces malveillantes insinuations, peu importe ; la malignité du public accepte, les yeux fermés, ces histoires souvent ridicules, plutôt que de les soumettre au contrôle d'une critique sévère. Ainsi les légendes se perpétuent en s'embellissant sans cesse de piquants détails, sans qu'on tienne compte des découvertes, des renseignements certains dus à de patientes investigations.

Sur la question de la robe du saint Augustin repeinte en entier, au risque de tout compromettre, le simple bon sens indique qu'il eût été au moins bien imprudent à Van Dyck de terminer le tableau avant d'avoir soumis une esquisse au prieur. Les choses ne se passaient point ainsi. L'artiste, à coup sûr, connaissait le costume des religieux et ne se fût pas permis une pareille infraction à la vérité sans l'assentiment des intéressés. Que plus tard la couleur du vêtement de saint Augustin ait été changée en vue de la gravure, cela se conçoit aisément. Comment transporter sur une estampe cette grande tache foncée qui assombrit le centre de la composition ? Alors fut substituée la robe blanche à la robe

noire. C'est probablement ainsi que les choses se passèrent, sans que l'artiste, en aucun cas, ait eu à protester contre une exigence toute naturelle et facile à prévoir.

L'*Extase de saint Augustin*, avons-nous dit, décore un des autels de l'église à laquelle elle fut dès l'origine destinée. Rarement le peintre a été mieux inspiré et a représenté d'une manière plus saisissante l'exaltation de la foi. Le sujet convenait à son tempérament. Au centre, saint Augustin tombe en extase à la vue du symbole de la Trinité, qu'il aperçoit dans les cieux entr'ouverts, tandis qu'à ses côtés, sa pieuse mère et saint Nicolas de Tolentino paraissent transportés par ce spectacle. Des anges et des chérubins animent la partie supérieure de la composition ; la grâce de leurs attitudes n'est pas exempte d'afféterie, et c'est la seule critique qu'on puisse adresser à cette belle page, assurément une des œuvres les plus remarquables de Van Dyck.

Une circonstance fortuite ajoute encore à l'intérêt du *Saint Augustin*. Dans la même église, à quelques pas de ce tableau, les visiteurs admirent deux excellentes toiles, dues à ses contemporains les plus illustres. Sur le maître-autel, une magnifique *Vierge* de Rubens, *adorée par des saints et des saintes*, parmi lesquels se distingue le saint Sébastien dont Van Dyck lui-même aurait repeint le torse, d'après la légende rappelée plus haut[1]. Puis, sur un autel faisant vis-à-vis à celui de saint Augustin, une excellente toile de Jordaens, *le Martyre de sainte Apolline*. La noble trinité de l'école anversoise apparaît ici dans la plus haute expression de son génie et fait de la petite église un des sanctuaires de l'art flamand.

L'estampe de Pierre de Jode, une des meilleures du graveur, rend à merveille l'expression et le charme des figures de Van Dyck. On n'a pas oublié que la planche est dédiée par le peintre à sa sœur Suzanne, béguine à Anvers.

L'artiste se trouvait en veine de travail et d'inspiration. Deux tableaux célèbres, qui se voient encore dans les églises de Belgique, auraient été peints, selon la tradition, immédiatement après le *Saint Augustin*. Nous voulons parler du *Crucifiement* de l'église de Saint-Michel, à Gand, et de celui de la cathédrale de Malines.

Le premier passe depuis longtemps pour un des chefs-d'œuvre de son auteur. Par malheur, des restaurations téméraires ont altéré tout l'épiderme de la peinture. Que reste-t-il aujourd'hui de la couleur primitive ? Bien peu de

1. Ici encore la légende n'est pas d'accord avec les documents, puisque, d'après le *Diarium* des Augustins, la Vierge de Rubens n'aurait été peinte qu'en 1628. Il faudrait supposer, pour admettre l'anecdote, que le tableau attendit bien longtemps un acquéreur.

chose, à coup sûr. Seule, la noble conception de la scène révèle le génie du maître. Une admirable planche de Bolswert reproduit cette belle composition. Mariette s'étend longuement sur l'histoire de cette estampe ; il entre dans des détails qui ne sauraient trouver place ici. Contentons-nous de dire quelques mots d'un problème délicat qui exerça la sagacité du savant iconographe, sans aboutir, semblerait-il, à une solution satisfaisante.

Soit par un simple caprice d'artiste, soit pour rendre plus sensible la dernière recommandation de Jésus à sa mère, le tableau de Gand montre saint Jean debout à côté de Marie et posant familièrement sa main sur l'épaule de la Vierge, attitude qui choqua certains dévots. Quand la planche de Bolswert, d'après le *Crucifiement* de Gand, parut, elle souleva une protestation générale ; le geste de saint Jean fut taxé d'inconvenance, presque d'impiété. Un peu plus, et le graveur était traduit au tribunal de l'Inquisition. Qu'y a-t-il de fondé dans ce bruit que Mariette dit tenir du vieil Eisen ? Nous l'ignorons. Dans tous les cas, l'éditeur jugea prudent ou utile à la vente de supprimer la main indiscrète. Par la suite, comme les épreuves *avec la main* étaient recherchées parce qu'elles étaient de premier tirage, la main de saint Jean vint reprendre sa première position sur l'épaule de la Vierge[1]. Bref, la planche passa par tant de transformations qu'il devint malaisé de déterminer l'ordre des états, au point que Mariette lui-même doute à la fin que l'épreuve avec la main soit la première en date. On sait maintenant à quoi s'en tenir, puisque, sur l'état où la couronne du Christ n'est pas encore gravée, se trouve indiquée la main de saint Jean.

Citons encore un passage de Mariette qui donne la plus triste idée de l'état de cette toile dès le milieu du XVIIIe siècle : « Le tableau commence à pâtir ; l'humidité du lieu le fera périr. Un maladroit a voulu nettoyer ce beau tableau et lui a fait perdre toute sa fleur. Quelle perte et quel dommage ! »

Pour en finir avec le *Christ* de Gand et la planche de Bolswert, nous rappellerons que l'estampe est dédiée à François de Moncade, marquis d'Aytona, qui fut appelé le 30 décembre 1633, après la mort de l'infante Isabelle, à prendre le gouvernement des provinces belges, avec le titre de lieutenant du Cardinal-Infant. Van Dyck reproduisit plusieurs fois les traits de ce haut personnage. Le tableau qui représente François de Moncade à cheval, aujourd'hui conservé au

1. Récemment, un exemplaire avant toute lettre, avant la couronne d'épines sur la tête du Christ, et avec la main sur l'épaule de la Vierge, parut à la vente de la collection Firmin Didot (n° 600 du Catalogue). Le Cabinet des Estampes de Paris l'acquit au prix de 2,050 francs. On ne connaît qu'un très petit nombre d'exemplaires de cet état.

musée du Louvre, passe pour un des plus beaux portraits équestres de l'artiste.

Le *Christ* de Malines, exécuté pour les Récollets de la ville, est placé maintenant dans l'église cathédrale de Saint-Rombaud. La scène représente le drame à son moment suprême. De chaque côté de la croix sur laquelle expire, calme et résigné, le Fils de Dieu, les deux larrons se tordent dans la dernière convulsion de l'agonie. L'artiste a cherché des contrastes hardis, des oppositions presque brutales. Il ne serait pas difficile de retrouver dans l'œuvre de Rubens les types qui l'ont inspiré. Mais, rarement, il a tiré meilleur parti de ses souvenirs. Le *Crucifiement* de Malines a d'ailleurs un avantage sur beaucoup d'autres tableaux de Van Dyck, sur celui de Gand notamment : son état de conservation ne laisse à peu près rien à désirer. Aussi peut-on admirer sans réserve les délicatesses du corps de Jésus, la sublime expression de douleur répandue sur le visage de la Vierge, un des plus pathétiques que nous connaissions dans l'œuvre du maître. Inutile d'insister sur les personnages secondaires, comparses obligés de ces sortes de sujets, tels que la Madeleine affaissée au pied de la croix, le saint Jean debout en manteau rouge, les soldats romains et les cavaliers placés là pour garnir les fonds, enfin le saint Pierre arrivant avec un autre apôtre dont on n'aperçoit que le buste. Toute cette scène de martyre est comme traversée par un souffle tragique. Peu de peintures laissent une impression aussi saisissante.

A notre artiste échut, on le sait, la bonne fortune de rencontrer dans son entourage d'incomparables graveurs, formés par les soins et les conseils de Rubens. Le *Christ* de Malines a été traduit par le plus habile de tous avec un talent magistral. L'estampe de Bolswert d'après le tableau de Malines vaut, c'est le plus bel éloge, la gravure du *Crucifiement* de Gand.

La vie intime de notre héros, si peu connue jusqu'ici, doit aux récentes découvertes des érudits anversois de précieux éclaircissements. Ainsi nous avons appris tout récemment que, le 6 mars 1628, Antoine dictait son testament à un notaire de sa ville natale. Après les formules pieuses usitées en pareil cas, il choisissait pour lieu de sa sépulture l'église du Béguinage, où sa sœur Cornélie reposait depuis le 18 septembre de l'année précédente. Puis, il instituait pour légataires universelles ses sœurs Suzanne et Isabelle, à la charge d'assurer la subsistance de la vieille servante de son père, qu'il avait recueillie, et d'acquitter diverses donations pieuses. Après le décès de Suzanne et d'Isabelle, la fortune du testateur devait revenir en totalité aux pauvres et à l'église de Saint-Michel. Peu de jours après, les deux béguines faisaient, de

leur côté, un testament assurant à leur frère les biens qu'elles posséderaient au moment de leur mort. La découverte de ce document détruit complètement, nous semble-t-il, l'opinion des biographes qui font naître avant le voyage d'Italie la fille naturelle que Van Dyck laissait en mourant. S'il avait été père en 1628, il n'eût certes pas abandonné tout son bien à des collatéraux ou, à leur défaut, aux pauvres d'Anvers.

Dans le cours de l'année 1628, pour obéir à une coutume constante à



[illegible]

Dessin du British Museum

laquelle Rubens lui-même n'avait pas songé à se soustraire, Antoine se fait affilier à une des nombreuses confréries instituées dans les Pays-Bas par les Jésuites. La Compagnie exerçait une influence considérable dans les conseils du gouvernement et comptait parmi les ordres les plus riches et les plus puissants de l'État. Pour qu'elle fût en mesure d'édifier la somptueuse église qui lui appartenait à Anvers et de la faire décorer par Rubens, il fallait qu'elle possédât une source de revenus à peu près inépuisable. D'ailleurs, sans prendre tout à fait à la lettre

le mot d'un voyageur sur la ville d'Anvers : *magna civitas, magna solitudo*, il est constant que les couvents de tout ordre jouissaient encore à cette époque d'une grande prospérité, au milieu de la misère générale, et possédaient à peu près seuls le moyen d'encourager les artistes. Presque tous les tableaux de Rubens ou de ses élèves, qui ne sont pas destinés à des souverains ou à de hauts personnages étrangers, prennent place dans les églises et les couvents du pays. Les archiducs et leur cour commandent bien quelques portraits, quelques toiles décoratives aux maîtres anversois ; mais leurs meilleures œuvres vont aux Jésuites, aux Augustins, aux Récollets, aux Dominicains.

Il était sage et prudent de se ménager d'aussi riches patrons. Aussi Van Dyck se fait-il affilier, en 1628, à la Sodalité ou confrérie supérieure des célibataires, dirigée à Anvers par la Société de Jésus. Peu de temps après, ses confrères le chargent de peindre deux tableaux pour leur chapelle de l'église des Jésuites et lui allouent, pour ces deux toiles, la somme de 450 florins. Sans doute, le nouvel initié avait fait une concession sur le prix ; il fallait bien payer la bienvenue. On a jadis relevé sur les registres de la confrérie deux articles qui précisent la date, le prix et le sujet des tableaux :

« 1629, octobre. — Payé au R. P. Spruyt, pour le compte d'Antoine Van Dyck, pour le tableau de *Sainte Rosalie*, 300 florins.

« Payé à Antoine Van Dyck, pour le tableau de l'*Herman Joseph*, à côté de l'autel de la même Sodalité, 150 florins. »

A quoi tient cette différence de prix ? Il est assez difficile de le dire. On a imaginé, pour les besoins de la cause, une anecdote analogue à celle qui courut sur le *Saint Augustin*. Les confrères, après la livraison de la première toile, auraient feint un vif mécontentement afin d'obtenir un rabais sur la seconde. Toutes ces anecdotes, jetées dans le même moule, méritent la même créance.

Le *Mariage mystique de sainte Rosalie avec l'Enfant Jésus*, qui lui tend une couronne de roses, et celui du *bienheureux Herman Joseph avec la Vierge*, sujets inspirés par le mysticisme alors en honneur, sont aujourd'hui réunis dans le musée du Belvédère, à Vienne[1]. Smith ne dit rien de trop quand il vante la beauté de la *Sainte Rosalie* ; il aurait pu ajouter que l'autre toile peut compter parmi les meilleures du maître. Il est digne de remarque que cet ordre de sujets, auquel

1. Lors de la suppression des Jésuites dans les Pays-Bas, en 1773, l'impératrice Marie-Thérèse prescrivit la vente publique de tous les tableaux et objets d'art qui décoraient les maisons de l'Ordre, en réservant pour le Musée impérial de Vienne un certain nombre d'œuvres choisies avant la vente par le directeur du musée, Joseph Rosa. Celui-ci vint à Bruxelles et désigna trente-deux articles, estimés 60,626 florins. Dans les objets mis à part figuraient les trois tableaux de Rubens sauvés de l'incendie de l'église des Jésuites et aujourd'hui

suffit l'expression calme et douce de sentiments tendres, convient à merveille au talent distingué, mais peu fait pour les scènes tragiques, de Van Dyck.

Pontius a gravé, d'après ces tableaux, deux excellentes planches exécutées sous les yeux et la direction du peintre lui-même, qui dédia l'estampe du bienheureux *Herman Joseph* à Jean Chrysostome van der Sterre, de l'ordre des Prémontrés, attaché à la paroisse de Saint-Michel d'Anvers. Quant à la gravure de la sainte Rosalie, elle porte une dédicace aux membres de la confrérie supérieure



des célibataires. Cette dédicace sans signature a certainement été inspirée par l'artiste récemment admis dans la Société. Les deux toiles se distinguent par une habileté de composition peu commune chez Van Dyck. Mais le sujet de la seconde la rend particulièrement séduisante. Le corps du divin Enfant a une grâce exquise ; la robe de la sainte, d'une splendide étoffe à fond d'or, illumine toute

conservés au Belvédère, et les deux peintures de Van Dyck exécutées pour la Sodalité des célibataires. *Le Couronnement de Sainte Rosalie* avait été évalué 6,000 florins et l'*Herman Joseph* 8,000 florins. Voyez, sur cette affaire et sur les convoitises que les tableaux de Van Dyck avaient éveillées depuis de longues années chez les représentants du pouvoir central, la notice de M. Ch. Piot intitulée *les Tableaux des collèges des Jésuites supprimés en Belgique* et insérée dans le *Bulletin* de l'Académie royale (juillet 1878. — 2e série, t. XLVI, n° 746).

la toile. Saint Paul se tient debout à côté de la Vierge, dans une attitude pleine de noblesse et de grandeur. Certes, si les confrères n'ont pas été satisfaits, il faut les plaindre de leur mauvais goût ; mais avant tout défions-nous des anciens récits. Le tableau de Vienne s'écarte sensiblement, dans beaucoup de ses parties, du dessin du Louvre dont on trouve la reproduction à la page suivante.

Aux mêmes années 1628 et 1629 sont attribués plusieurs autres tableaux connus, sans qu'il soit possible de préciser l'ordre de leur exécution. Ces deux années marquent dans la vie de Van Dyck comme une période d'ardente activité. Après ses infructueuses démarches en Angleterre et en France, il se recueille et se livre au travail avec une véritable fièvre. On met généralement sous la date de 1628 deux tableaux du musée de Munich, venus tous deux de la galerie de Dusseldorf, aussi différents par le sujet que par le sentiment qui les a inspirés. Dans l'un, la chaste Suzanne se défend contre les deux lubriques vieillards et presse sur son sein une draperie aux tons éclatants, dernier voile de sa pudeur aux abois. Le peintre a cherché la violence par le geste et par la couleur. Il y a dans cette toile comme un ressouvenir des Vénitiens et peut-être, pour cette raison, conviendrait-il de reculer un peu la date de son exécution. Le type maigre, basané, un peu sauvage de Suzanne ne rappelle en rien les Flamandes de Rubens. Evidemment Van Dyck a eu sous les yeux un modèle italien, circonstance qui confirme les présomptions suggérées par la coloration générale.

L'autre tableau de la galerie de Munich mis sous la date de 1628 doit sa réputation à l'admirable gravure de Lucas Vorsterman. C'est le *Christ mort étendu sur les genoux de la Vierge et adoré par les anges*. Il existe plusieurs répétitions de cette scène, une de celles qui furent le plus souvent demandées à Van Dyck par ses pieux contemporains. Le musée de Munich possède en même temps le tableau terminé[1], superbe d'expression et de couleur, et une esquisse en camaïeu brun sur papier. Une étude peinte, de la taille de la planche de Vorsterman, décore la galerie du Louvre.

Les esquisses des peintres comme Rubens ou Van Dyck valent bien leurs tableaux. Celle du Louvre semble une copie destinée à faciliter le travail du graveur plutôt qu'une première étude. Elle ne diffère que par la taille du tableau de Munich. D'ailleurs même disposition générale, mêmes personnages, mêmes attitudes et expressions ; rien de changé. Ici encore se retrouve ce reflet du ciel vénitien dont le souvenir va sans cesse diminuant, sans disparaître jamais

1. N° 212 du Catalogue de la Pinacotheque. La *Suzanne* porte le n° 221.



complètement. Le groupe principal, et en particulier le corps du Christ étendu presque de face entre les genoux de sa mère éplorée, offre des qualités très remarquables d'exécution. Jamais Van Dyck n'a modelé ni peint le corps humain avec autant de délicatesse et de perfection. Nous aimons moins les deux anges adultes agenouillés devant le cadavre; leur douleur a quelque chose de théâtral. En général, les anges de Van Dyck, quand ils ne prennent pas la figure de jeunes enfants, ont une expression affectée, presque minaudière.

L'estampe de Lucas Vorsterman jouit depuis longtemps d'une réputation méritée. L'habile graveur a rarement rendu aussi fidèlement les délicatesses de la peinture de Van Dyck ; rarement, il a poussé plus loin la science des procédés, la finesse de l'outil. Le *Christ pleuré par les Anges* passe à juste titre pour son chef-d'œuvre, pour une des merveilles de la gravure.

Parmi les *Dépositions de Croix*, le tableau de Munich mérite la première place. Van Dyck a maintes fois répété ce sujet; jamais il n'a été aussi bien inspiré.

Le *Christ au tombeau*, donné à l'église des Récollets d'Anvers par l'abbé César-Alexandre Scaglia et conservé aujourd'hui au musée de la ville, n'égale pas, malgré sa réputation, le *Christ* de Munich. Ici, le corps raidi du Christ s'étend gauchement en travers du tableau. La Vierge n'a plus son admirable expression de douleur pathétique. Que signifie ce geste de saint Jean soulevant la main de son maître pour montrer la blessure aux anges éplorés? Sans doute on reconnaît le maître aux finesses de la couleur, aux délicatesses de ces gris harmonieux dont il tire un si heureux parti. Malheureusement d'indiscrètes restaurations ont profondément atteint l'épiderme du tableau; l'harmonie de la peinture se ressent de ce traitement sauvage.

Les nombreuses toiles où Van Dyck a représenté la scène de l'ensevelissement du Christ pourraient se classer en deux catégories. A la première appartiendraient les tableaux de Munich, l'esquisse du Louvre, le Christ des Récollets d'Anvers. Ces diverses toiles ont entre elles ce point de ressemblance que le corps du Christ se présente étendu de toute sa longueur. A peine la Vierge soutient-elle sur ses genoux la tête ou le buste de son fils. Aussi, dans tous ces tableaux, la largeur l'emporte-t-elle sur la hauteur. Dans la seconde catégorie, au contraire, la scène se présente en hauteur : le Christ apparaît assis contre un rocher ou à demi soutenu sur les genoux de sa mère, entouré de la Madeleine, de saint Jean avec un ou plusieurs anges. C'est la disposition adoptée pour le tableau du musée d'Anvers provenant du maître-autel du Béguinage de la

















ville[1]. Telle est aussi la disposition des sujets du musée de Berlin et de l'église de Saint-Gilles à Nuremberg, dont l'un n'est que la copie ou la répétition fidèle de l'autre; telle enfin la composition du musée royal de Madrid, en tous points semblable à celles du Béguinage d'Anvers et du Belvédère de Vienne.



L'ENFANT JÉSUS BÉNISSANT SAINT JEAN

Dessin du British Museum

Le succès et la popularité sans cesse croissante de ces pages religieuses obligèrent l'artiste à reproduire plusieurs fois le même sujet. Il se tirait d'affaire en faisant recopier par d'habiles élèves ou par ses collaborateurs ordinaires les toiles dont on lui demandait la répétition; puis il terminait cette réplique en quelques coups de pinceau; après quoi il la présentait comme son œuvre. N'est-ce

1. N° 345 du Catalogue.

pas le procédé habituel de Rubens? En pareil cas, il devient souvent malaisé de distinguer, entre les différents exemplaires, le véritable original, celui qui a servi de type aux copistes.

Avant de consacrer tout son temps au portrait, Van Dyck s'était livré presque exclusivement, durant plusieurs années, à la peinture des scènes religieuses. Le nombre des motifs profanes qu'il a traités est fort restreint. Rarement il se permet une incursion dans le domaine de l'Ancien Testament. Trois sujets reviennent constamment dans son œuvre. Il les répète à satiété, sans modifications sensibles, et sans que la faveur du public paraisse jamais se lasser.

Ces trois sujets sont : la *Madone avec l'Enfant Jésus*, le *Christ en croix* et la *Déposition de croix* ou l'*Ensevelissement du Christ*. Nous avons essayé plus haut de classer les tableaux qui rentrent dans la dernière catégorie. A la seconde appartiennent le *Christ* des Dominicaines d'Anvers, aujourd'hui au musée de la ville, la toile de Saint-Michel de Gand, celle de la cathédrale de Malines. En dehors de ces œuvres capitales, il existe un assez grand nombre de *Crucifiements* d'une proportion restreinte; on en rencontre des exemplaires un peu partout. Le musée de Vienne en possède un bel échantillon. Celui du musée d'Anvers provient du couvent des Augustins de la ville; nous avons dit dans quelles circonstances il fut offert au prieur de cette maison. On en rencontre d'autres en Italie, à Gênes, ailleurs encore.

Comme toutes ces compositions se ressemblent, nous avons choisi, pour la faire reproduire, une des moins connues. C'est le *Christ en croix* qui fait partie de la galerie de M. Chaix d'Est-Ange, à Paris, et dont M. Charles Blanc a signalé, il y a longtemps, les éminentes qualités et l'incontestable authenticité.

La scène ne varie guère. Sur la croix dressée presque de face est attaché par trois clous le corps du divin martyr. Un linge blanc s'enroule autour de ses reins; un large écriteau est fixé au sommet de l'instrument de supplice. La tête s'incline sur l'épaule gauche avec une expression de douloureuse résignation; des gouttes de sang tombent des blessures béantes aux pieds et aux mains. Pour fond, quelques rochers ou les monuments confus d'une ville éloignée; l'horizon monte rarement jusqu'aux pieds du Christ, et la croix est enveloppée de sombres nuages traversés par les rayons sanglants du soleil couchant. Sur ce ciel obscur le corps du supplicié se détache lumineux et délicatement modelé; parfois les extrémités prennent déjà une teinte cadavérique. On ne saurait refuser à ces tableaux un caractère de douleur profonde et sévère, relevé par de très nobles qualités de peinture. Si l'artiste n'a jamais possédé les trésors de la palette de Rubens,



il a su lui emprunter et s'approprier une gamme de gris lumineux d'une exquise harmonie. Le même motif reparaît souvent dans son œuvre ; qu'importe, si la note qu'il a trouvée éveille dans tous les cœurs une vive et profonde émotion ?

De ses sujets de prédilection, celui que Van Dyck a répété le plus grand nombre de fois, auquel il a dû ses meilleures inspirations, est incontestablement la *Madone avec l'Enfant Jésus*. Il est bien peu de musées qui ne possèdent au moins une de ces Vierges. La gravure a popularisé la plupart de ces compositions. Nous rappellerons les plus célèbres. C'est d'abord le *Repos en Égypte*, où une ronde d'anges vient, par ses jeux, égayer le divin Enfant. On a cité plus haut les différentes répétitions ou études de ce sujet, conservées en Italie, en Russie, en Prusse, en Angleterre, à Chantilly.

Bolswert a traduit admirablement cette charmante scène. Au surplus, Bolswert peut être considéré comme le graveur attitré des *Madones* de Van Dyck. Mariette cite comme un de ses chefs-d'œuvre la belle estampe dédiée par le peintre à son frère, vénérable et savante personne Théodore Waltmann. La toile que le graveur a reproduite, conservée aujourd'hui dans le musée de Munich, peut passer pour une des meilleures du maître, au point de vue de la composition comme sous le rapport de la couleur. Le corps de l'enfant endormi sur le sein de sa mère est d'une grâce, d'une délicatesse infinies.

A peine inférieure est cette autre composition du musée de Munich, où la Vierge soutient l'Enfant Jésus debout sur un chapiteau, tandis que saint Jean se penche vers lui tenant une banderole où se lit l'inscription : *Ecce Agnus Dei.*

Il serait impossible de décrire et de caractériser toutes les Vierges de Van Dyck. Mais nous ne saurions nous dispenser de citer le tableau dont notre peintre a dédié la reproduction, si bien gravée par Paul Pontius, à très illustre et très respectable seigneur Antoine Triest, évêque de Gand, *omnium ingenuarum artium admiratori unico et Mœcenati.*

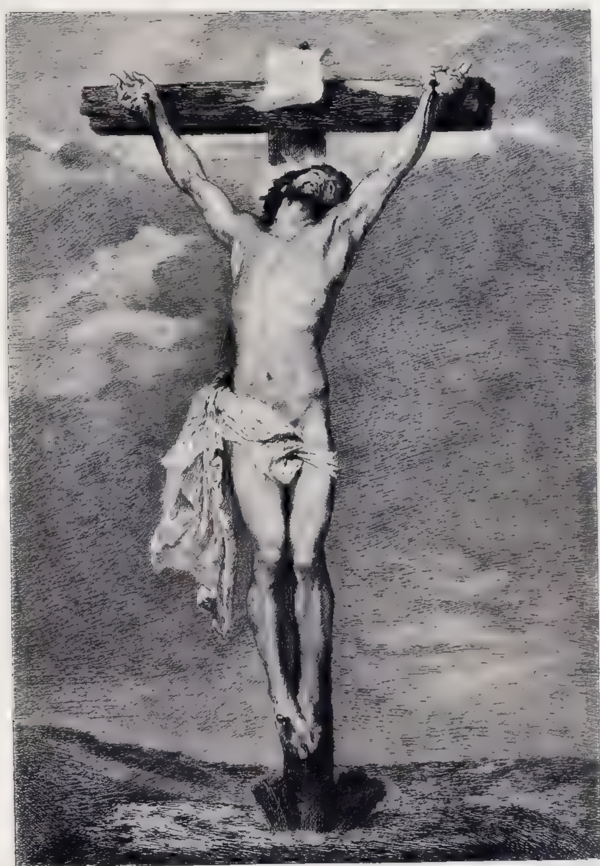
Rappelons enfin la composition où le divin Enfant, étendu sur les genoux de sa mère, est adoré par un ange agenouillé, les mains croisées sur la poitrine. L'estampe de Bolswert porte une dédicace amicale de Van Dyck au révérend Père Gaspard van der Meeren ou Marinus, religieux de l'ordre de Saint-Augustin, celui-là même auquel on attribue un rôle si singulier dans l'affaire du tableau de *Saint Augustin*.

Si la plupart des *Madones* et des *Saintes Familles* de Van Dyck ont porté bonheur à ses interprètes ordinaires, en prenant place parmi les chefs-d'œuvre de la gravure anversoise, elles ont parfois trouvé chez des artistes modernes des











traducteurs émérites. Il suffira de citer la belle estampe de M. Bertinot, reproduite ici, en partie, d'après la *Vierge aux Donateurs* du musée du Louvre.

Ces sujets religieux ne datent pas tous du séjour de Van Dyck dans les Flandres. Nous les réunissons ici par suite de l'impossibilité d'assigner à chacun une date approximative. Du reste, si l'artiste a peint un certain nombre de scènes analogues à Gênes, à Rome, ou dans les autres stations qu'il fit en Italie, l'influence vénitienne, très visible dans ces peintures, les rend faciles à distinguer. Après son établissement en Angleterre, les multiples portraits qu'on exigera de lui ne lui laisseront guère le loisir d'entreprendre des compositions historiques ou religieuses. Il en résulte que la plupart des *Saintes Familles*, des *Christ en croix* et des *Pieta* datent de la période qui s'étend de 1626 à 1632, période remplie par le labeur le plus assidu.

Bien entendu, Van Dyck ne se renferme pas toujours dans le cercle étroit que nous venons d'indiquer. On lui demande aussi, de temps en temps, soit d'autres épisodes du Nouveau Testament, soit quelque scène tirée de la légende dorée. Dans cette catégorie rentrent plusieurs toiles déjà signalées : l'*Extase de saint Augustin*, la *Sainte Rosalie*, le *Mariage mystique du bienheureux Herman Joseph et de la Vierge*, *Saint Jérôme*, plusieurs *Saint Sébastien*, d'autres encore. A cette liste peuvent s'ajouter le *Saint Antoine de Padoue en adoration devant le divin Enfant*, gravé par Rousselet, alors que le tableau faisait partie du cabinet du roi de France, la *Communion de saint Bonaventure ;* le *Martyre de saint Pierre*, le *Saint François* et le *Saint Antoine*, du musée de Bruxelles ; la *Pentecôte* et les deux *Saint Jean* de Berlin ; *Sainte Agathe*, *Sainte Cécile*, *Sainte Madeleine,* etc. La plupart de ces tableaux ont été reproduits par la gravure.

A diverses reprises nous avons eu l'occasion de constater que Rubens n'avait cessé de prodiguer à son élève les témoignages de la plus bienveillante sympathie. Il ne lui ménagea ni les conseils ni les encouragements et lui acheta plusieurs tableaux. Il ne possédait pas moins de dix toiles dues au pinceau de Van Dyck. Dans le nombre il s'en trouvait de fort importantes[1], sans compter

1. Voici la liste des compositions de Van Dyck trouvées dans la maison de Rubens après sa mort, avec les notes ajoutées par le conseiller Mols sur le sort ultérieur de plusieurs de ces tableaux :

Charles V, par le chevalier Van Dyck, d'après Titien.

Jupiter et Antiope, par le chevalier Van Dyck

Saint Jérôme accompagné d'un ange, par le même.

Autre *Saint Jérôme*, etc., grand morceau par le même, — passé en Espagne vendu pour le roi d'Espagne par les héritiers de Rubens, vers 1641, moyennant la somme de 500 florins).

Le même sujet, mais plus petit, par le même.

Un *Saint Ambroise*, par le même.

« une quantité de visages, tirés au vif sur toile et bois », comme s'exprime l'inventaire après décès de Rubens.

Contre de pareilles preuves, que valent les imputations des historiens qui représentent Van Dyck comme le rival préféré de son bienfaiteur auprès d'Isabelle Brandt, ou comme un aspirant malheureux à la main de la fille de son maître? Tout cela n'a même pas le mérite de la vraisemblance, puisque la première



femme de Rubens ne lui laissa que des fils et que la première fille d'Hélène Fourment naquit en 1632 seulement. Donc Rubens n'eut pas à rejeter une demande d'alliance qui n'avait pas d'objet.

Un *Emprisonnement de Notre Seigneur*, par le même (vendu 1,200 florins au roi d'Espagne
Un *Saint Martin*, par le même.
Un *Couronnement d'épines*, par le même (vendu 1,200 florins au roi d'Espagne) — C'est peut-être le tableau qui se trouve aujourd'hui à Berlin et qui provient de l'abbaye des Dunes, comme cela résulte de pièces publiées à la fin du premier chapitre de cet ouvrage
Un buste de *Saint Georges*, peint par le même.
Autre buste d'*Homme armé* peint sur bois, par le même
Un *Portrait de Van Dyck*, par lui-même, estimé 18 florins; il fut offert à un des commissaires chargés de la vente des biens de Rubens.

Est-il encore besoin d'établir par des preuves les cordiales relations qui ne cessèrent de régner entre les deux grands artistes? Ces preuves abondent dans la correspondance de Rubens. Au besoin, les superbes effigies que Van Dyck a laissées de son maître fourniraient un témoignage péremptoire de leur intimité fondée sur une estime réciproque.

Ces portraits sont aujourd'hui disséminés dans différentes galeries. L'un



d'eux se trouve à Althorp, dans la riche collection du comte Spencer. M. Six d'Amsterdam conserve une esquisse en camaïeu, certainement destinée à guider Pontius dans la gravure de l'Iconographie. Mais qu'est devenu l'original du beau portrait où Van Dyck s'est représenté sur la même toile que Rubens?

Souvent gêné par les exigences ou les caprices de sa clientèle, par les bizarreries et les variations de la mode féminine, notre peintre ne donne toute la mesure de son talent que lorsqu'il étudie et rend la physionomie de ses familiers, de ses amis, des artistes ou des amateurs anversois, dont il connaît de longue date les traits, le caractère, les habitudes.

Parmi ses compagnons d'atelier, il en est un qui lui a toujours inspiré une

sympathie particulière. Il ne se lasse pas de reproduire ses traits distingués ; il le représente avec amour, tantôt seul, tantôt accompagné de sa femme et de sa fille. Aussi les portraits de François Snyders, sans parler de sa tête gravée à l'eau-forte, un des plus purs joyaux de l'art, comptent-ils parmi les meilleures toiles de Van Dyck. A l'exposition de Manchester, en 1857, d'après le témoignage des meilleurs juges, celle des œuvres d'Antoine qui éclipsait toutes les autres sans exception, même les grands tableaux d'apparat et la célèbre effigie équestre de Charles Ier, était le portrait de Snyders appartenant au comte de Carlisle. Il faut lire la description enthousiaste de W. Burger. Le fin critique n'hésite pas à placer cette toile à côté des productions des plus grands génies, à la donner pour une des merveilles de la peinture. Près de ce chef-d'œuvre se trouvait momentanément placée la femme de Snyders, superbe portrait encore, bien qu'inférieur d'un degré à celui de maître Franz. Ces deux nobles effigies étaient jadis en France ; la galerie d'Orléans les a possédées l'une et l'autre. Elles sont à jamais perdues pour nous.

La grave et sympathique figure de Snyders, se retrouve à Munich et en excellente compagnie. Là encore, elle éclipse tous ses voisins. Décidément l'amitié a porté bonheur à Van Dyck. A Cassel, autre excellent portrait de Snyders, réuni cette fois sur la même toile que sa femme, et se présentant à mi-corps, comme à Munich. A moins de s'y trouver contraint, Antoine peint plus volontiers une figure en buste qu'en pied. Tous ses portraits d'artistes sont coupés à la poitrine ou à la ceinture. Autre tableau de famille représentant Snyders et sa femme à Saint-Pétersbourg. Ici le peintre se tient nonchalamment debout derrière le fauteuil sur lequel sa femme est assise. A s'en rapporter à l'opinion des connaisseurs qui ont visité l'Ermitage, — il n'est pas donné à beaucoup de réaliser un pareil rêve, — cette toile serait un nouveau triomphe pour le peintre.

Mais que dire de l'admirable eau-forte gravée par Van Dyck lui-même ! Jamais il ne s'est révélé plus profond observateur de la physionomie humaine, plus maître de ses procédés. Et quelle simplicité de moyens ! Quand on les a vus une fois, une seule fois, ces traits d'une distinction mélancolique, d'une gravité douce, presque triste, ne s'effacent plus de la mémoire. Ses portraits peints disparaîtraient, que cette seule eau-forte assurerait à François Snyders une vie impérissable.

Il partage d'ailleurs cette bonne fortune avec nombre d'artistes, illustres ou obscurs, dont Van Dyck a associé pour jamais le nom à son œuvre immortel. Combien lui doivent une célébrité que leurs travaux ne méritaient pas !

A côté des peintres célèbres, à côté de Gaspard de Crayer, François Franck le Jeune, Jacob Jordaens, G. Seghers, P.-P. Rubens et François Snyders, combien



[illegible]

Dessin du musée du Louvre (Collection H.s de la Salle

de noms plus modestes ou presque oubliés se rencontrent dans ce Panthéon des gloires de l'École anversoise! C'est Martin Pepyn, Théodore Rombouts,

Corneille Schut, Jean Snellincx, Juste Suttermans, Théodore Van Lonius, les quatre de Vos, Corneille, Guillaume, Paul et Simon, le vieux Jean de Wael, qui revit aussi sur la toile du musée de Munich, puis Artus Wolfaert, Wenceslas Coeberger, Déodat del Mont, Sébastien Vrancx, Pierre Snayers, André Van Ertvelt, Ch. Van der Lamen, Antoine Van Obstal, tous les contemporains, tous les rivaux, tous les élèves de Rubens. La liste n'est pas encore complète, il s'en faut. N'oublions pas les peintres de paysages : Adam de Coster, qui s'appliquait surtout aux effets de nuit, le vieux Josse de Momper, qui a eu l'honneur insigne



d'être gravé deux fois, la première par Van Dyck lui-même dans une de ses inimitables eaux-fortes, et la seconde par Lucas Vosterman, Pierre et Jean Breughel, Jean Wildens, Lucas Van Uden, Adrien Stalbent et Adrien Brouwer, ce peintre des bambochades, *pictor grillorum*, comme le qualifie la légende placée sous son nom. Quelques sculpteurs — la Flandre n'en compte qu'un petit nombre à cette époque — se joignent à la phalange des peintres ; voici Hubert Van den Eynden, André Colyns de Nole, Jean Van Mildert. Les graveurs qui ont travaillé à l'immortel monument élevé à la gloire de la peinture flamande méritaient bien une place dans cette galerie ; le maître les a roya-









lement récompensés. Les portraits de Vorsterman et de Paul Pontius comptent parmi les plus brillants et les plus parfaits que Van Dyck ait gravés de sa main. Les autres ne sont pas moins bien traités : nous voyons tour à tour défiler les deux Pierre de Jode, Théodore Galle, J.-B. Barbé, enfin Charles de Mallery, dont le superbe portrait peint décore la Pinacothèque de Munich.

Van Dyck ne s'en tient pas à l'école d'Anvers et aux Flamands. Les Hollandais occupent une place dans cette Iconographie. Leur école est représentée par quelques-uns de ses maîtres les plus recommandables. Voici Daniel Mytens,



LUCAS VORSTERMAN, GRAVEUR

D'après l'eau-forte originale de Van Dyck.

Gerard Honthorst, Corneille Poelembourg, Jean Livens, le gros Palamedes Palamedessen, Jean Van Ravensteyn, Michel Mirevelt, Henri Stenwyck, Corneille Sachtleven, puis deux graveurs, Guillaume Hondius et Robert Van Voerst, enfin deux Français presque dépaysés dans cette pléiade néerlandaise, Jacques Collot et Simon Vouet.

Sur les cent cinquante portraits, ou environ, qui composent l'Iconographie grossie de ses suppléments successifs, plus des deux tiers sont recrutés parmi les artistes flamands ou étrangers. Nous n'avons pas encore nommé les personnages marquants, les amateurs distingués. Citons rapidement ce musicien aux grâces

minaudières, Henri Liberti, dont le portrait, répété jusqu'à trois fois, se retrouve à Madrid, à Munich et en Angleterre; le bourgmestre anversois dont il a été question plus haut, Nicolas Rockox; les amateurs : Philippe Le Roy, Antoine Cornelissen, Pierre Stevens, Corneille Van der Geest; les professeurs ou érudits : Gaspard Gevartius, l'ami de Rubens, Déodore Van Tulden, Juste Lipse, Constantin Huyghens, Claude Fabri de Peiresc; enfin les membres du clergé, au premier rang desquels il faut citer l'évêque de Gand, Antoine Triest; son portrait est à l'Ermitage avec celui de Jean Malderus, évêque d'Anvers; puis viennent le jésuite Jean de la Faille, parent probablement du sénateur anversois Alexandre de la Faille, César-Alexandre Scaglia, abbé de Staffarde, Antoine de Tassis, chanoine et amateur, le sénateur Paul Halmalius, d'autres encore.

Le succès des premiers portraits gravés sous ses yeux ou de ses mains paraît avoir suggéré de bonne heure à Van Dyck la pensée de former une galerie complète de ses contemporains les plus illustres. Cette idée fut peut-être inspirée par l'exemple de Rubens. On sait que le grand peintre anversois, grâce au privilège accordé par les archiducs, exploitait lui-même la gravure de ses compositions. Antoine ne pouvait lutter sur ce terrain avec son maître; aussi chercha-t-il à se constituer un domaine indépendant et encore vierge. Il excellait dans le genre du portrait. Il songea à utiliser ses loisirs en publiant une suite de personnages célèbres à laquelle chaque année viendrait apporter son contingent de planches nouvelles. A quelle époque l'Iconographie prit-elle naissance? En quelle année les premières épreuves furent-elles mises en vente? Par quels portraits débuta la publication? Van Dyck travaillait-il pour son propre compte ou pour l'éditeur Martin Van den Enden, dont le nom paraît à côté du sien sur les premiers états de ses gravures? Autant de questions restées jusqu'à ce jour sans réponse, bien que, depuis trente ou quarante années, les planches de l'Iconographie aient fait l'objet d'études nombreuses et approfondies. Il suffira de rappeler les noms de MM. W.-H. Carpenter, Herman Weber, Szwykowski, G. Duplessis, Fr. Wibiral et, en dernier lieu, de M. Dutuit.

Malgré toutes les recherches, que de points demeurent obscurs! A peine est-on d'accord sur le nombre exact des eaux-fortes originales du maître, de ces planches merveilleuses empreintes d'une si puissante originalité.

M. Duplessis, dans la publication en fac-similé de l'œuvre gravé de Van Dyck, a réduit le nombre des eaux-fortes originales à vingt et une. Encore reste-t-il quelques doutes sur l'authenticité du Jean Waverius, tracé d'une pointe plus timide que les autres portraits. La suite complète se composerait ainsi de



vingt planches indiscutables, savoir : deux compositions, le *Christ couronné d'épines* et la *Maîtresse du Titien*, plus dix-huit portraits qui reparurent dans l'Iconographie. En voici la liste : Jean Breughel, Pierre Breughel, Ant. Cornelissen, Ant. Van Dyck, Didier Érasme, François Francken le Jeune, Philippe Le Roy, seigneur de Ravels, Josse de Momper, Adam van Noort, Paul Pontius, Jean Snellincx, François Snyders, Juste Suttermans, Antoine Triest, Lucas Vorsterman, Guillaume de Vos, Paul de Vos et Jean de Wael. Quelques-uns, comme le Van Dyck, le Snyders, le Vorsterman, le Pontius, ont leur place marquée parmi les chefs-d'œuvre de la gravure. Aucun maître de la pointe ne les désavouerait. Quand on songe qu'un peintre est arrivé à ce résultat, sans tâtonnements, du premier coup, on reste frappé d'admiration devant cette intuition du génie qui saisit et applique, comme par une sorte de divination, des procédés difficiles qui coûtent à tant d'autres de longues années d'apprentissage.

Un critique des plus autorisés, M. Charles Blanc, a fait ressortir avec un rare bonheur d'expression les qualités de ces eaux-fortes : « Prenez les estampes de Van Dyck, dit-il[1], notamment ses portraits d'artistes, à l'état d'eau-forte pure, avant que le burin les ait touchées ; ce sont des œuvres exquises, faites avec peu ; ce sont des ébauches, mais parfaites. Snyders, François Franck, Jean Breughel, Vorsterman, de Vos et autres y sont vivants, ils se meuvent, ils vous parlent, vous appellent, vous tendent la main. En quelques traits de pointe, Van Dyck a indiqué l'ostéologie du front, la fuite des tempes, la saillie des pommettes, les cartilages du nez, les méplats de la joue et ceux du menton. Deux traits encore, quelques points jetés çà et là, un peu de grignotis, et vous touchez ces belles mains, etc. Mais que sont devenues ces merveilleuses eaux-fortes lorsque les graveurs d'Anvers les ont terminées au burin ? Quelle pesanteur ! quelle froideur ! quel effacement de tous les accents de la vie ! »

Aussi les épreuves d'eau-forte pure, sans retouche, sont-elles avidement recherchées et payées des prix fous. C'est justice. Elles valent un dessin original. Et comme leur tirage a été fort restreint, elles resteront classées parmi les œuvres les plus charmantes et les plus rares du génie. Ce serait faire tort à l'eau-forte du *Couronnement d'épines* que de ne pas l'associer dans une certaine mesure à ces éloges. Ici, le maître n'a plus la nature pour guide ; on s'attendrait à des maladresses, à des défaillances. Point du tout. Sa main sûre a donné, dès son premier essai, un admirable modèle à la phalange des graveurs qui s'étudient à le

[illegible]







traduire. Mais aussi quelles études préparatoires ont préparé ce merveilleux résultat! Toutes les grandes collections, et beaucoup d'amateurs aussi, pourvu qu'ils soient millionnaires, possèdent quelques-uns de ces dessins à la plume



ANTOINE CORNELISSEN

Dessin de la collection de M. Benjamin Fillon.

ou à la pierre d'Italie, tracés d'abord légèrement, à peine indiqués, puis repris, ombrés à grands coups de pinceau, prestement modelés, où toutes les lumières, toutes les valeurs sont soigneusement indiquées. Rien n'est abandonné au hasard de l'improvisation, et c'est par une marche lente et méthodique que sont obtenus ces effets dus en apparence au hasard de l'inspiration. Il faut que du

premier coup l'eau-forte réussisse. Si quelque accident de morsure la compromet, le maître n'y touchera plus ; c'est ainsi que le portrait inachevé d'Érasme nous est parvenu tel qu'il sortit du bain acide. Quel sacrilège d'avoir porté la main sur ces chefs-d'œuvre ! Sans doute, les contemporains n'ont pas pressenti l'admiration de la postérité. On se contente de tirer quelques épreuves d'essai et la planche est abandonnée à la brutalité du graveur qui va l'alourdir, la défigurer, la façonner enfin au goût de l'amateur. Par bonheur, quelques-unes ont échappé à ce traitement sauvage et offrent encore, après des fatigues séculaires, une allure magistrale à laquelle se reconnaît l'ongle du lion.

Nous donnons un peu plus loin, à côté du portrait de Gérard Seghers, gravé par Pontius, le beau dessin qui a servi de modèle. Ce rapprochement fait voir avec quelle fidélité le traducteur a respecté les moindres indications de Van Dyck ; mais aussi quel admirable guide a dirigé sa pointe !

La plupart des eaux-fortes de Van Dyck furent probablement exécutées avant son établissement définitif en Angleterre. En vain a-t-on cherché à préciser la date. Aucun détail, aucun renseignement n'est venu tirer les historiens de leurs perplexités. Quant aux planches de l'Iconographie, on suppose qu'elles ont été gravées lorsque Van Dyck avait déjà quitté les Flandres. De sa nouvelle résidence il surveillait le travail ; il vint d'ailleurs, à diverses reprises, faire de courtes apparitions sur le continent. Mais il nous paraît probable que les dessins de ses nombreux portraits, de ceux du moins que publia Martin Van den Enden, aussi bien que les eaux-fortes du maître, datent de ces six années que Van Dyck passa dans son pays après le voyage d'Italie. Il vivait alors sur un pied d'égalité, de camaraderie cordiale, avec tous ces artistes dont il retraçait les traits. C'est durant les intimes conversations de l'atelier, pendant les longues soirées d'hiver passées ensemble qu'il aura crayonné l'esquisse de ces portraits, terminés ensuite rapidement en une ou deux séances.

La nécessité de jeter un coup d'œil d'ensemble sur certaines œuvres de même nature dont la date reste indéterminée nous a détourné du récit méthodique de la biographie du peintre. Il nous faut maintenant reprendre la chronologie de sa vie et de ses œuvres au point où nous l'avons quittée, c'est-à-dire à l'année 1629.

Le portrait de Charles Scribanius, aujourd'hui au Belvédère, à Vienne, a dû être exécuté avant la mort de ce personnage, survenue le 24 juin 1629 ; il ne serait pas impossible qu'il fût antérieur de deux ou trois années. C'est sous la date de 1629 que l'ancien catalogue de la galerie de Dusseldorf, rédigé par Pigage, place le portrait de Wolfgang-Guillaume, comte palatin du Rhin et de



[illegible]

[illegible]

Neuburg. Le noble personnage a cinquante ans environ; il est debout dans l'attitude la plus simple et la plus naturelle, habillé d'un costume sombre, avec un chien de haute taille, une sorte de dogue, à son côté. Une des mains repose sur la garde de son épée ; l'autre est passée dans un ruban portant la Toison d'or. Un fond neutre, formé d'un rideau rouge aux tons étouffés et d'une échappée sur la campagne, complète cette belle toile [1].

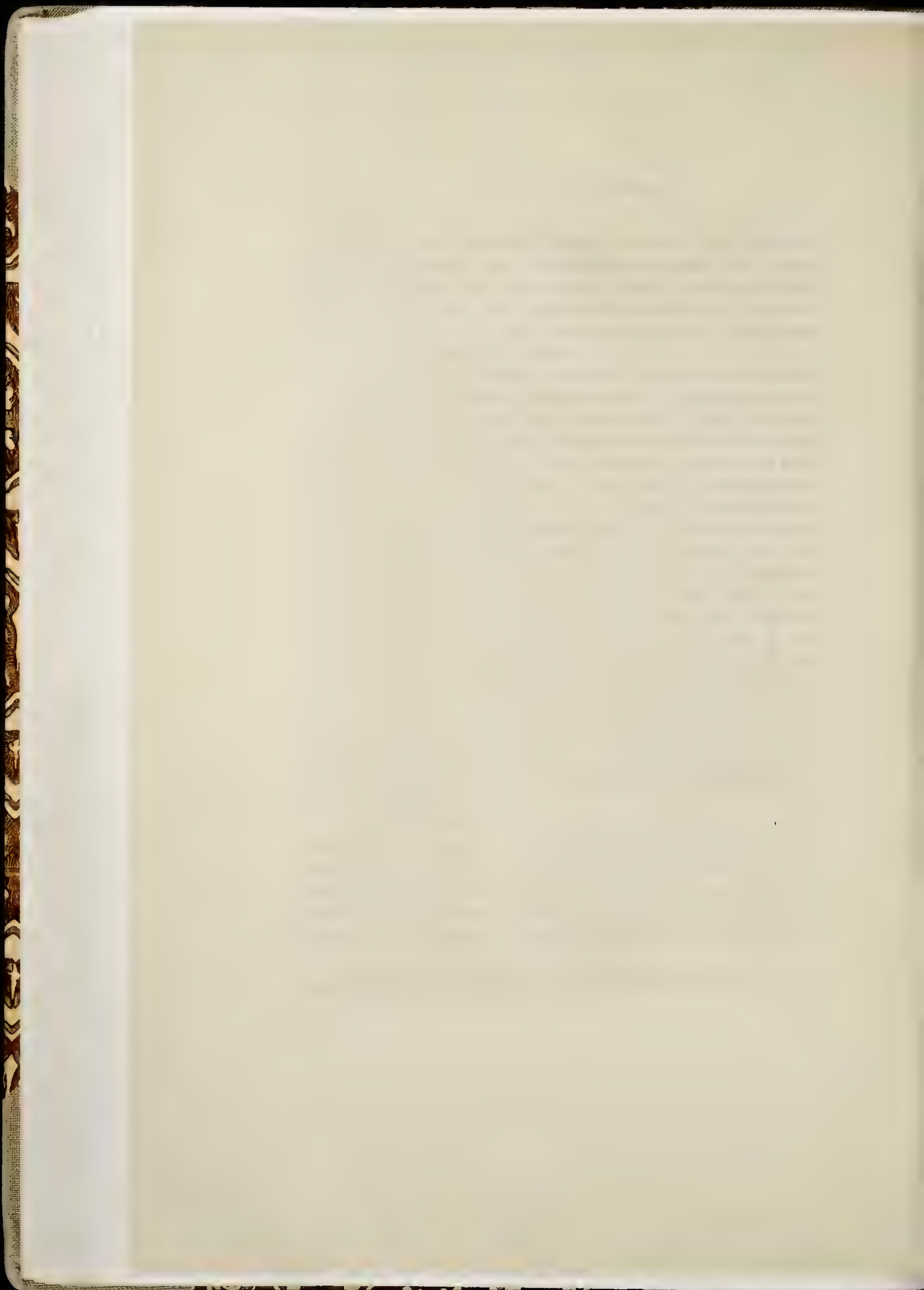
Le comte palatin Wolfgang-Guillaume était un amateur délicat et éclairé. Il fonda la galerie de Dusseldorf, dont son portrait fit longtemps l'ornement. Aujourd'hui, cette toile est placée dans une des salles de la vieille Pinacothèque à Munich, sur un panneau presque entièrement garni de portraits en pied du même artiste. Tous sont des personnages de distinction, appartenant au monde officiel ou à l'aristocratie. Voici d'abord un couple qu'on dit être un bourgmestre d'Anvers et sa femme. Comment se fait-il que leur nom soit demeuré inconnu? Quel qu'il soit, l'homme est magnifiquement peint, avec son manteau court laissant voir le justaucorps, la main gauche gantée posée sur la hanche, l'autre main ramenée sur la ceinture. L'expression et la facture du portrait de sa femme sont plus remarquables encore. Les mains, traitées avec une délicatesse infinie, la figure vivement éclairée, le regard d'une intensité de vie incroyable, l'éclat des dentelles et des étoffes soyeuses de la robe, tout concourt à donner à cette figure un éclat, un caractère extraordinaires. Le personnage inconnu [2], également en pied, placé aux côtés du comte palatin et d'après lequel a été gravée l'eau-forte de M. Salmon que l'on voit ici, exerce peut-être un peu moins de séduction, bien que ce portrait puisse encore être compté parmi les bonnes toiles de l'artiste; mais la place nous manque pour nous arrêter aux morceaux qui ne sont pas absolument caractéristiques. Aussi passerons-nous sous silence ce portrait d'une femme à qui un nègre présente une corbeille pleine de fleurs et dont l'authenticité est d'ailleurs mise en doute par le catalogue lui-même.

A l'autre extrémité, vers la gauche, ce panneau, consacré tout entier à la gloire de Van Dyck, se termine par le portrait du duc Charles-Alexandre de Croy, marquis d'Havré, placé auprès de Geneviève d'Urfé, sa femme. Malgré la réputation de beauté de la marquise, nous n'hésitons pas à lui préférer le superbe tableau qui nous fait connaître son mari, gros personnage aux longs cheveux noirs bouclés, à la face piriforme et au double menton. Il monte une marche vers la

1. La galerie du château de Chantilly possède une répétition originale de ce portrait; mais la figure est coupée au-dessus des genoux.

2. N° 335 du catalogue de la Pinacothèque.










ANT. VAN DYCK.
ICONES
PRINCIPVM
VIRORVM DOCTORVM
PICTORVM CHALCOGRAPHORVM
STATVARIORVM NEC NON AMATORVM
PICTORIÆ ARTIS NVMERO CENTVM
AB
ANTONIO VAN DYCK
PICTORE AD VIVVM EXPRESSÆ
EIVSQ: SVMPTIBVS ÆRI INCISÆ.
ANTVERPIÆ
Gillis Hendricx excudit

[illegible]

[illegible]

gauche en appuyant son poignet sur la garde de son épée. Il y a plus de simplicité et de noblesse dans cette figure, un peu massive cependant au premier abord, que dans le portrait de la belle Geneviève d'Urfé. Ce dernier nous plaît médiocrement ; les ramages d'un devant de robe en satin clair éparpillent la lumière que notre artiste s'entend si bien en général à ramener sur les parties essentielles du portrait, c'est-à-dire sur le visage et les mains.



Le portrait du duc de Croy soulève un problème assez délicat. D'après les historiens, ce personnage aurait cessé de vivre en 1624. Van Dyck voyageait alors en Italie et n'a certes pas pu le peindre plus tôt. D'un autre côté, un pareil portrait fut certainement exécuté d'après nature. Il faut donc, par respect pour la chronologie, supposer que le tableau a été peint, à Gênes ou à Rome, pendant le voyage d'Italie.

Van Dyck a reproduit à plusieurs reprises les traits de la belle Geneviève

d'Urfé ; ainsi les points de comparaison ne manquent point. Sur l'estampe de Pierre de Jode, se retrouvent les traits caractéristiques du portrait de Munich, sans que nous puissions surprendre, sur cette figure trop accentuée, les attraits irrésistibles qui ont successivement enchaîné trois maris. L'histoire de toute cette famille reste pleine d'incertitude et d'obscurité. Nous n'en finirions pas si nous voulions résoudre toutes les questions qui se posent à chaque pas.

L'aspect des toiles dont nous venons de parler produit au premier abord



JEAN SNELLINCX, PEINTRE

[illegible]

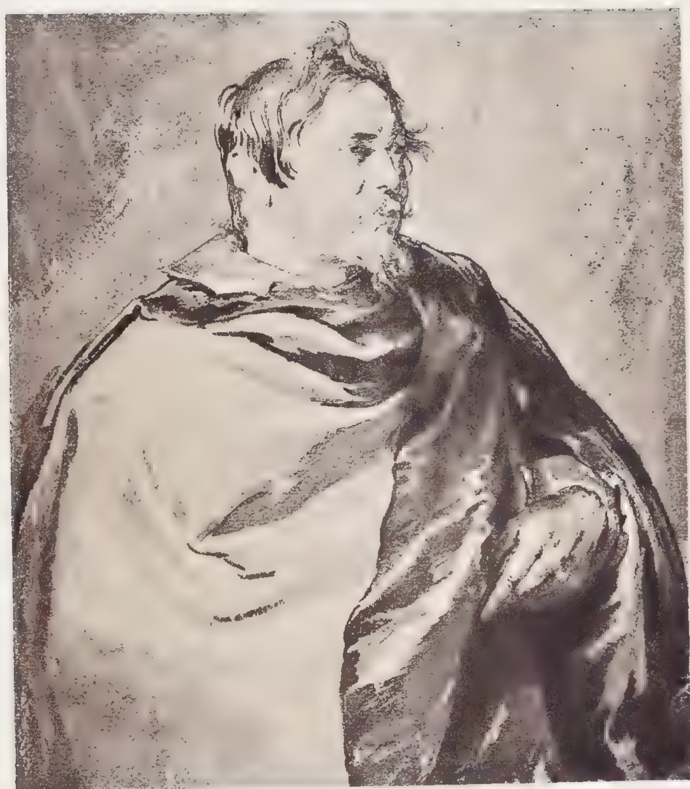
une singulière impression. Bien qu'il y ait là deux ou trois œuvres de premier ordre : la femme du bourgmestre, le duc de Croy, le comte palatin Wolfgang-Guillaume, chacun de ces tableaux gagnerait certainement à être entouré de compositions historiques ou de paysages. On a eu tort de les juxtaposer. Peut-être a-t-on voulu procurer aux visiteurs l'occasion de comparer ces diverses toiles. Mais, tant qu'on n'est pas arrivé à isoler par la pensée chacun des tableaux, cet ensemble produit un effet peu agréable et comme une sorte de désappointement. A la longue, l'analyse raisonnée rend à chaque morceau sa valeur, et on finit par admirer fran-

chement le parti que l'artiste a su tirer du costume de ses contemporains. Ce costume ne se prêtait guère, à vrai dire, aux brillants effets de couleur. Le plus souvent, le vêtement, exclusivement composé d'étoffes noires, assombrit toute la toile. La figure et les mains, le col et les manches, les seules parties lumineuses du tableau, tiennent bien peu de place. De plus, dans ces portraits quasi officiels, le peintre n'a pas le droit de s'abandonner à la fantaisie et de varier, selon son caprice, l'attitude du modèle. Celui-ci tient à garder la dignité de son rang; de là cette monotonie forcée et ces poses quelque peu guindées. Autre difficulté : le noble client veut être représenté en pied. Or la tête se trouve ainsi placée dans la partie supérieure du tableau, laissant un vaste espace vide que les mains n'éclairent qu'imparfaitement. Aussi, quand l'artiste est le maître de composer un portrait à sa guise, supprime-t-il le bas du corps et arrête-t-il la figure à la ceinture ou aux jambes. C'est ainsi qu'il a traité tous les artistes dont il a reproduit les traits.

Voyez, sans sortir de la galerie de Munich, les portraits d'Henri Liberti, l'organiste bellâtre, du graveur Charles de Mallery, de Jean de Wael et de sa femme, celui de la femme de Colyns de Nole avec sa petite fille ; ou bien, au musée de Dresde, la belle figure du manchot Martin Ryckaert, dont il existe de nombreuses répétitions; à Cassel, enfin, l'effigie de Snyders et de sa femme, celle du jurisconsulte Justus van Merstraeten et tant d'autres qui garnissent les musées.

Les portraits en pied de Van Dyck sont donc bien moins nombreux que les figures à mi-corps ou à mi-jambe. A quoi bon s'imposer une difficulté qui n'ajoute rien au mérite ou à l'intérêt du tableau? Plus tard, quand il devient le peintre attitré de la cour et des grandes familles d'Angleterre, il faut bien qu'il se plie aux exigences de ses clients. Les personnages en pied deviennent alors plus communs, surtout quand les modèles sont des femmes. Encore ces derniers offrent-ils certaines ressources. L'éclat et le chatoiement des satins, la variété des couleurs, permettent de garnir la toile et d'éviter cet aspect triste et monochrome que présente le vêtement masculin composé d'étoffes foncées.

Les artistes se plaignent amèrement, de nos jours, du peu de ressources que leur offre l'habillement moderne, si terne, si étriqué. Sauf les dentelles de la collerette et des manchettes, nous ne voyons pas trop les avantages que le costume du XVIIe siècle avait sur le nôtre. Cependant les peintres de ce temps-là ont su créer, avec ces données ingrates, d'immortels chefs-d'œuvre. Van Dyck n'est pas seul à en tirer bon parti. Avec quelle franchise et quel entrain ses contemporains abordent et sauvent ces difficultés presque insurmontables, l'exemple





des Hals, des van der Helst, suffit pour le montrer. Encore ceux-là n'avaient-ils pas la bonne fortune qui échut si souvent à Van Dyck, de peindre des cavaliers



GÉRARD SEGHERS, PEINTRE

Gravure de Paul Pontius, d'après Van Dyck.

brillants, tout couverts de bijoux et de nœuds. Qu'on n'invoque donc plus la pauvreté du costume moderne ! Le talent suffit à toutes les tâches, et, plus les

conditions imposées paraissent ingrates, plus il trouve en lui-même de ressources pour triompher des difficultés.

Pour résumer les observations qui précèdent, quand plusieurs portraits de Van Dyck se trouvent rapprochés, leur comparaison trahit un défaut d'imagination évident. L'artiste ne se met guère en frais d'invention. Il suffit d'ailleurs, pour arriver à cette conclusion, de feuilleter le volume de son Iconographie. Prenons celles de ces effigies où le maître retrouvait toute sa liberté, c'est-à-dire la série des artistes. Si chaque tête conserve un caractère bien individuel, quelle monotonie dans les attitudes, dans les gestes, dans la disposition des mains, dans l'habillement! Tous ces détails sont traités avec une superbe nonchalance. Ou bien le manteau, placé sur l'épaule et cachant presque entièrement le bras gauche, vient passer sous le bras droit, laissant voir l'avant-bras et la main, disposition qui revient le plus fréquemment; ou bien, si le personnage est vêtu d'un simple pourpoint, une main tombe négligemment le long du corps, tandis que l'autre est ramenée vers la ceinture ou s'appuie sur une table, sur un point d'appui quelconque. Jamais ou presque jamais d'action. Ils sont bien rares, les personnages qui, comme Liberti ou comme Ryckaert, échappent à cette loi à peu près invariable. Ne cherchez pas sur ces visages impassibles une expression de joie ou de douleur. Tous posent en gardant le calme, la sérénité inaltérable qui convient à de vrais Flamands.

Si nous passons aux souverains, aux princes, aux hommes d'État, aux généraux, la règle que nous venons d'établir s'applique plus strictement encore. La contexture du crâne, l'abondance ou la rareté des cheveux, la grandeur des yeux, la forme du nez, la présence des moustaches et de la barbiche les distinguent les uns des autres; mais ne cherchez pas à les reconnaître à leur costume, à leur mouvement. Ils sont tous pareillement et posément debout devant le spectateur, une cuirasse sur la poitrine, le casque à côté d'eux, la main droite posée sur le bâton de commandement, la gauche sur la hanche ou sur la garde de l'épée. Aussi pourrait-on, sans inconvénient, mettre d'autres figures sur ces corps impersonnels. La substitution a d'ailleurs été tentée, comme on sait, par des spéculateurs peu scrupuleux, et même pour des portraits équestres. C'est ainsi que la grande estampe représentant Charles Ier à cheval est devenue, après la chute de la royauté, l'effigie d'Olivier Cromwell.

Les portraits de femme suggèrent des remarques analogues. Mais elles se rapportent surtout à la période anglaise. Nous dirons plus loin les procédés expéditifs imaginés par Van Dyck pour satisfaire une clientèle nombreuse et impatiente.

Les plus belles personnes, les plus grandes dames de la cour de Charles Ier, vinrent l'une après l'autre poser dans son atelier. Aussi les vieux manoirs des grandes familles anglaises sont-ils pleins de ces peintures. Il serait superflu de chercher à en fixer approximativement le nombre. Waagen a relevé en Angleterre plus de trois cents portraits attribués à Van Dyck. Il s'est glissé sans doute quelques toiles apocryphes dans le nombre ; mais Waagen n'a pas été partout, n'a



JEAN VAN KESSEL, PEINTRE

Dessin de la collection de M. Étienne Arago.

pas tout vu. Or ces élégantes ladies, malgré les variétés infinies du costume féminin, présentent certains caractères communs à peu près immuables. Chez la plupart d'entre elles l'attitude est la même ; les mains pendent inoccupées le long du corps, ou reposent sur la ceinture. Toutes étalent une profusion de pierreries bien naturelle sans doute chez des personnes appartenant à la plus haute aristocratie, fréquentant une cour élégante et dissipatrice. Pourtant l'artiste a dépassé les vraisemblances. Quand on suppute la quantité de pierres précieuses, de perles surtout, dont il surchage ses modèles, on arrive à cette conclusion que

les trésors de la Grande-Bretagne n'eussent pas suffi pour payer tant de bijoux. Qu'on observe en particulier ce collier étroit de grosses perles qui étreint le cou de toutes les femmes décolletées ou non. C'est un signe caractéristique ; il manque à bien peu de portraits.

Si nous reprenons le récit chronologique des événements, nous trouverons, dans le cours de l'année 1630, plusieurs circonstances intéressantes à noter. Au début de l'année, l'artiste prend part à un emprunt que la ville d'Anvers avait été autorisée à contracter. Moyennant le versement d'une somme de quatre mille huit cents florins, il acquiert une rente annuelle de trois cents florins. Ainsi ses travaux avaient trouvé leur légitime récompense et le plaçaient à l'abri du besoin. Ses succès lui avaient procuré d'autres avantages, particulièrement le titre de peintre de la cour auquel était attachée une pension de deux cent cinquante florins. Il arrivait cependant parfois qu'Antoine n'obtenait pas sans difficulté le payement de ses œuvres. Il dut même citer en justice certains clients qui refusaient le prix des tableaux commandés par eux. Ces petits faits récemment découverts dans les archives anversoises, prouvent que Van Dyck était dès cette époque parvenu à une situation de fortune sinon brillante, du moins honorable.

Sa réputation dépassait maintenant les frontières de son pays natal. Déjà considéré comme un des premiers portraitistes de son temps, il est appelé, dans le cours de cette même année 1630, à la Haye pour retracer les traits du stathouder Frédéric-Henri de Nassau, prince d'Orange, et ceux de sa femme. La princesse d'Orange, Amélie de Solms, montra toute sa vie un goût éclairé pour les arts. On lui doit la décoration de la fameuse salle du palais du Bois, près de la Haye, où Joardens s'est surpassé. Elle laissa en mourant une riche collection de tableaux dus aux artistes les plus éminents de son temps, et parmi lesquels se trouvaient sept toiles importantes de Van Dyck [1].

Dans la ville de la Haye résidaient alors beaucoup de grands personnages, avec les ambassadeurs de toutes les puissances, venus pour négocier une paix durable

1. Nous devons à M. Pinchart la communication d'un document contenant la liste des tableaux de Van Dyck trouvés dans la succession d'Amélie de Solms, avec l'estimation de chacune de ces toiles et le nom de l'héritier qui l'eut en partage :

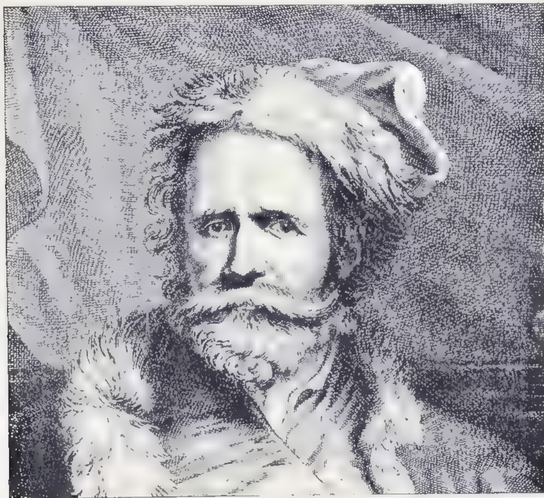
Sainte Marie, 1,200 florins. Echu à Marie, femme de Louis-Henri de Bavière, comte palatin de Zimmeren

Thétis venant demander à Vulcain des armes pour Achille, 800 florins. Au prince Louis de Brandebourg, fils de Louise Henriette, fille aînée d'Amélie de Solms, morte en 1667, et de Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg.

Une grande pièce avec la représentation des *portraits de la maison d'Angleterre*, 1,200 florins. (Le fils de Frédéric-Henri et d'Amélie de Solms, Guillaume II, avait épousé la fille aînée de Charles Ier.) Echu au prince Frédéric de Brandebourg, frère de Louis.

Charité grandeur naturelle, 3,000 florins. Echu à Albertine-Agnès, princesse de Nassau-Dietz, deuxième fille de la princesse d'Orange.

entre les Provinces-Unies, l'Angleterre et la monarchie espagnole. Un artiste ne pouvait souhaiter un théâtre plus favorable. Les historiens assurent que Van Dyck parvint à donner pleine satisfaction au gouverneur des Provinces-Unies. Il peignit les traits de la princesse à diverses reprises. Les musées de Madrid et de Vienne se vantent chacun de posséder le portrait original d'Amélie de Solms.



MARTIN RYCKAERT, PEINTRE

Gravure de Jacques Neffs, d'après Van Dyck

Tandis qu'elle paraît, dans la galerie de Madrid, avec tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté, la toile du Belvédère nous la présente plus âgée, peinte par conséquent à une date postérieure.

Un jeune prince couvert d'un bonnet, 400 florins. A la même.

Renaud et Armide, 2,400 florins. A Henriette-Catherine, femme de Georges, prince d'Anhalt-Dessau.

Les *Portraits du prince Frédéric-Henri et de sa femme Amélie*, 100 florins. A la même.

Peut-être découvrirait-on dans les comptes d'Amélie de Solms le prix payé pour chaque tableau.

On retrouve, à la vente des tableaux du château de Loo appartenant aux stathouders, plusieurs toiles de Van Dyck portées par les acquéreurs à des prix assez élevés : 1° une *Sainte Famille* avec une danse d'anges, adjugée 12,050 florins ; — 2° le *Temps coupant les ailes de l'Amour*, 3,000 florins ; — 3° *Achille à Scyros*, 3,100 florins ; — 4° *Allégorie de l'Amour*, avec quatre figures, 3,125 florins ; — 5° l'*Ecole de l'Amour*, 3,600 florins ; — 6° *Renaud et Armide*.

Le prince d'Orange, satisfait de son portrait, voulut un tableau mythologique. On dit que Van Dyck choisit une scène tirée du *Pastor Fido* de Guarini ; ce serait le *Jardin d'Amour*, vendu avec d'autres tableaux en 1713, et dont M. Armand possède une esquisse au bistre dont nous avons donné plus haut la reproduction[1].

C'est dans le cours de ce voyage en Hollande que se place l'anecdote de la visite à Frans Hals. Que Van Dyck ait reproduit par le pinceau les traits du grand artiste de Harlem, le fait est constant ; ce portrait de Frans Hals a été gravé par D. Coster. Quant à l'anecdote répétée par tous les biographes au sujet de ce tableau, son authenticité nous paraît des plus suspectes. La voici sommairement résumée : Antoine s'était rendu chez Frans Hals sans se nommer, se donnant pour un voyageur attiré par la réputation de l'artiste, et venant lui demander son portrait. Le maître hollandais le fait asseoir et s'escrime si bien de la brosse qu'au bout d'une heure ou deux la peinture est terminée. « Voyons donc, dit le visiteur, comment je m'y prendrais et si j'en saurais faire autant. » Il prend place à son tour devant le chevalet, et, en quelques minutes, voici le portrait de Hals ébauché. A la vue de cette sûreté de touche, Frans Hals reconnaît Van Dyck, saute à son cou, et, ajoute le récit qui serait incomplet sans cette conclusion, l'emmène au cabaret. Est-ce naturel, est-ce vraisemblable ? Il faudrait admettre, pour ajouter foi à de pareils récits, toutes les vieilles légendes sur les habitudes d'ivrognerie des artistes flamands et hollandais. En vain a-t-on fait justice de ces anecdotes ridicules. Peu importe. La malignité publique s'en est emparée et ne renoncera pas aisément à ce thème banal.

Van Dyck profita de son séjour dans les Provinces-Unies, où il demeura une partie de l'année 1630, pour dessiner les portraits des artistes hollandais qui devaient trouver place dans l'Iconographie. Le plan de l'ouvrage était déjà arrêté, l'exécution commencée. A l'affût de toutes les circonstances de nature à étendre le cercle de ses amateurs, notre artiste retrace les traits du graveur Guillaume Hondius, des peintres Michel Mirevelt, Corneille Sachtleven, Palamedessen, Gérard Honthorst, Poelembourg et Jean Van Ravesteyn. Cette première extension du recueil lui donna par la suite l'idée d'y faire figurer des personnages célèbres qu'il n'avait jamais vus, mais qui occupaient alors tous les esprits. Quelques années plus tard, il peindra au bistre, en camaïeu, le portrait du comte de Tilly, ceux de Wallenstein et de Gustave-Adolphe, exécutés en vue de la gravure et conservés maintenant au musée de Munich.

1. Voyez ci-dessus, p. 39.



A l'année 1630 appartiennent les beaux portraits en pied de Philippe Le Roy, seigneur de Ravels, un des rares tableaux signés et datés de Van Dyck, et celui de sa femme. Le premier porte l'inscription : *Ætatis suæ 34. A. Van Dyck. A° 1630.* L'autre, exécuté au commencement de l'année suivante, est daté de 1631, avec l'inscription : *Ætatis suæ 16.* Le seigneur de Ravels comptait parmi les intimes amis d'Antoine. En faut-il une autre preuve que la magistrale gravure classée parmi les plus brillantes eaux-fortes du maître ? Philippe Le Roy venait de se marier, puisque sa femme n'avait que seize ans en 1631 ; c'était donc le cas, ou jamais, d'imposer à l'amitié de Van Dyck la tâche de reproduire ses traits et ceux de la jeune épouse.

Après avoir figuré dans la collection de Guillaume II, roi des Pays-Bas, ces deux toiles sont entrées chez le marquis d'Hertford, qui les paya trente ou quarante mille florins, et ce n'était pas trop cher. Thoré, qui les a vues à Manchester, ne tarit pas en éloges sur la figure, les mains, la chevelure de la jeune femme. Après une description enthousiaste, il s'écrie : « L'amateur qui pourrait marier lady Le Roy de Ravels au peintre de fruits Franz Snyders, et les attirer tous deux ensemble chez lui, serait bien heureux ! » C'est mettre cette peinture au rang des chefs-d'œuvre du maître, la placer parmi ses portraits de femmes les plus parfaits. En 1631, il est vrai, Van Dyck n'est pas encore blasé sur la beauté féminine par ses quotidiennes relations avec les nobles dames de l'aristocratie anglaise. Aussi l'artiste doit-il à la délicieuse et juvénile figure de la dame de Ravels une de ses meilleures inspirations [1].

L'année 1630 vit commencer un tableau qui tient une grande place dans l'œuvre du maître. Nous voulons parler de l'*Érection de Croix* qui se voit encore aujourd'hui dans la chapelle de l'abside de l'église de Notre-Dame, à Courtrai.

Voici comment Descamps raconte l'incident auquel ce tableau aurait donné naissance : « Van Dyck fut appelé à Courtray par les chanoines de la Collégiale, et il fit prix pour le tableau du grand autel de leur église. Il le peignit à Anvers et alla lui-même pour le placer ; le Chapitre accourut pour le voir. En vain le peintre demanda-t-il jusqu'au lendemain pour le mettre en place, disant que l'on en jugeroit mieux. On ne se rendit point à tout ce qu'il put dire. On fit venir des ouvriers, on le déroula ; mais quelle fut la surprise de Van Dyck quand on

1. Nous donnons ici une gravure réduite de ce portrait. Le tableau original, conservé maintenant dans la collection de sir Richard Wallace, représente la jeune femme en pied. Elle est vêtue de noir et tient un éventail. La tête de Philippe Le Roy est exactement semblable à celle de l'eau-forte. Seulement il est accompagné, sur le tableau, d'un grand chien. De l'avis de tous les connaisseurs, ces deux toiles peuvent être rangées parmi les plus belles œuvres du maître.









vit le Chapitre entier regarder et l'ouvrage et l'auteur avec mépris! On le traita de misérable barbouilleur ; on lui dit que le Christ avoit l'air d'un portefaix, que les autres figures ressembloient à des masques et tous lui tournèrent le dos. Il resta seul avec un menuisier et quelques domestiques qui crurent le consoler en lui conseillant d'emporter son tableau, l'assurant que tout ne seroit pas perdu et que sa toile pourroit être employée à faire des paravents. Il ne se rebuta pas, plaça son tableau, et, le lendemain, il fut de porte en porte prier ces messieurs de revenir; il n'eut d'eux que de nouvelles injures. Enfin, au bout de quatre ou cinq jours, il fut payé ; mais de si mauvaise grâce que toute sa vie il n'a cessé d'en être indigné... » Quel tissu d'invraisemblances! Comment un auteur sérieux a-t-il pu, sans examen, sans preuves, accepter de pareilles bourdes et les raconter gravement, avec cette naïve assurance! On dirait vraiment qu'il a assisté à la scène, qu'il a entendu les propos tenus! Et, cependant, les témoins n'étaient pas loin ; une inscription de l'église même infligeait le démenti le plus catégorique à ce récit. Descamps n'a pas su la trouver. Mais un de ses contemporains, l'auteur du manuscrit du Louvre, avait fait justice de cette légende. Il suffisait à un historien consciencieux, remarque notre judicieux écrivain, de regarder autour de lui, et il eût certainement été frappé par les termes de l'inscription funéraire suivante placée, dans l'église de Notre-Dame, sous le médaillon en marbre du personnage :

MONUMENTUM — ROGERII BRAYE
HUJUS — ECCLESIÆ CANONICI
QUEM — MUNIFICUM DOMUS DOMINI CULTOREM — ARCHIVA CAPITULI
TABULAQUE HUIC ALTARI DONATA — TESTANTUR — OBIIT XVII OCTOBRIS MDCXXXII
R. I. P.

La mention du tableau, la date devaient nécessairement éveiller l'attention d'un visiteur un peu attentif. Ces indices ne permettaient sans doute pas d'attribuer avec certitude au chanoine Braye la commande de l'*Érection de Croix;* mais l'inscription, en renvoyant aux archives du Chapitre, fournissait le moyen de compléter ces premières indications. Guidé par ces renseignements, notre biographe anonyme voulut connaître la vérité tout entière. Le Chapitre de Courtrai lui accorda l'autorisation de faire des investigations dans les archives. Il ne tarda pas à découvrir les preuves cherchées ; ces preuves consistent en deux lettres autographes qui ne laissent aucun doute sur les circonstances dans









lesquelles le tableau a été peint. Non content de prendre une copie fidèle de ces documents précieux, il eut la précaution de se faire délivrer par le Chapitre un certificat en bonne forme de l'authenticité des pièces et de l'exactitude de



LA CHARITÉ

Dessin du musée du Louvre.

leur transcription. C'est d'après ces titres qu'a pu être rétablie la véritable histoire du tableau de Courtrai.

Le chanoine Roger Braye, après avoir consacré une partie de sa fortune à la décoration de sa Collégiale, résolut de lui donner, avant sa mort, une dernière marque de sa munificence. Dans ce but, il eut l'idée de commander un grand tableau d'autel pour une des principales chapelles de l'église. S'adresser à Rubens, alors surchargé de besogne, c'était se résigner d'avance à attendre long-

temps. Or l'âge et les infirmités ne permettaient pas au bon chanoine de compter sur de longs jours ; son inscription funéraire nous apprend qu'il mourut en effet l'année suivante. Antoine Van Dyck fut donc désigné pour l'exécution du tableau qui devait représenter l'*Érection de la Croix*. Une esquisse expédiée au chanoine reçut son approbation. Après un échange de lettres que nous ne reproduisons pas ici parce que leur authenticité laisse des doutes, le prix avait été fixé à cent livres de gros, argent courant, ou six cents florins du pays. Un négociant d'Anvers, le sieur Marc Van Woonsel, servit d'intermédiaire entre Van Dyck et son client. Le tableau était terminé au commencement du mois de mai 1631, car, le 5 mai, le sieur Braye informait son correspondant que la somme convenue lui serait remise par le courrier de Lille. Trois jours après, le sieur Van Woonsel adressait au chanoine la réponse suivante. Le texte original est en flamand ; nous en donnons la traduction littérale :

Laus Deo. Anno 1631, le 8 mai. Anvers.

Révérend et très dévot Seigneur.

Après vous avoir salué de tout mon cœur et m'être recommandé à vos prières et bonnes grâces, celle-ci sera pour vous marquer que j'ai reçu votre lettre du 5 courant et que le tableau passé sous votre nom avec l'attestation est parti ce matin par chariot. J'espère qu'il sera rendu chez vous demain soir avec la lettre de voiture sur laquelle vous pourrez régler. J'espère aussi que vous et les autres messieurs en serez satisfaits, ce que le peintre et moi sommes très désireux de savoir. Mais on ne pourra juger du mérite de ce tableau que quand il sera placé dans l'endroit pour lequel il est peint, car ces sortes de morceaux ne doivent pas être regardés de près. Je vous prie de ne pas le dérouler avant que son châssis ne soit prêt à le recevoir. On peut prendre sa largeur sans le dérouler ; quant à sa longueur, elle mesure trois ou quatre pieds de plus que la largeur, comme je l'ai annoncé. En le roulant et le déroulant on peut l'égratigner et le faire écailler. Nous-même ne l'avons pas déroulé ; mais nous l'avons laissé tel que le peintre nous l'a envoyé. Quand la toile sera tendue sur un châssis ou sur des lattes qui doivent mesurer une paume de large et un pouce d'épaisseur, il faudra faire scier le châssis par derrière pour y chasser des coins et tendre la toile, comme les peintres et les menuisiers le savent. Je vous prie de trouver bon que je vous mande aussi que j'ai reçu aujourd'hui par le voiturier une lettre de François Tervacque touchant les cent livres de gros, partie de Lille par le roulier. L'argent est enfermé dans un coffre ; ceux qui en sont chargés sont à Bruxelles. On les attend ici dans la journée ou demain, ce dont je ne doute nullement. Quand j'aurai reçu l'argent, je le garderai sans le délivrer, jusqu'à ce que votre avis de faire le payement me soit parvenu. Je l'attends d'ici à huit jours par Michel le messager et l'apprendrai volontiers. En faisant ce payement, je demanderai à Van Dyck l'esquisse ; j'en ai parlé deux fois à son domestique (n'ayant pu lui parler à lui-même). Il m'a répondu que ce n'était pas l'habitude. Sur quoi j'ai répliqué que je ne l'ignorais pas, mais que vous m'aviez écrit à ce sujet et que vous ne seriez pas ingrat, et je le ferai également observer au maître.

N'ayant rien d'autre à vous mander, je finis cette lettre et suis toujours

Votre très affectionné ami,

MARCUS VAN WOONSEL.

Les choses se passèrent comme l'avait annoncé l'auteur de la lettre. Le tableau roulé arrivait à Courtrai le 9 ou le 10[1], et trois jours après, c'est-à-dire le 13 mai, Roger Braye écrivait directement à Van Dyck pour lui témoigner sa satisfaction et celle des membres du Chapitre. La lettre du chanoine était accompagnée de l'envoi d'une douzaine de gaufres.

Le payement suivit de près, ainsi que l'atteste la quittance suivante découverte dans les papiers de l'archiviste du Chapitre, Charles-François de Meulenaere, au mois de mars 1777, et dont nous donnons le fac-similé[2] suivi d'une traduction française :

Ick onderteeckent kenne midts desen ontfanghen te hebben uyt
handen van Mons.[r] van Woonsel de somme van hondert ponden
vlaems ende dat voor betaelinghe van een stuck schilderye
ghemaeckt voor Cortryck synde een Cruysinghe Christi, ghecommandeert
t'selve stuck door Myn Heere Ca. Braye Canoninck
inde selve stadt. ende des toorconde hebbe onderteeckent
desen 18 Mey 1631 in Antwerpen. Ant.[o] vandycke

Je soussigné, reconnais par la présente avoir reçu des mains de M. Van Woonsel la somme de cent livres de Flandre, et ce pour le payement d'un morceau de peinture fait pour Courtrai, qui est le Crucifiement du Christ, *laquelle pièce a été commandée par M. de Braye, chanoine dans ladite ville. En foi de quoi j'ai signé la présente le 18 mai 1631, à Anvers.*

ANT.[o] VAN DYCK[3].

1. Le 10 mai 1631, nous apprend M. Van den Branden, Van Dyck tenait sur les fonts baptismaux, à Anvers, la fille du graveur Lucas Vorsterman et lui donnait le prénom d'Antoinette. Ce petit fait vient corroborer ce qu'on savait déjà des intimes relations des deux artistes et prouve que si un nuage passager avait obscurci les facultés du graveur, Vorsterman avait depuis recouvré toute sa raison

2. La pièce originale, entièrement écrite de la main de Van Dyck, est soigneusement conservée dans les archives de l'église. La fabrique de Notre-Dame a bien voulu nous autoriser à la faire reproduire pour notre ouvrage : nous lui en exprimons ici notre vive reconnaissance.

3. La reproduction de cette quittance est accompagnée, dans le manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles (5731, fol. 51), d'un certificat notarié destiné à en garantir l'exactitude. Voici le texte de ce certificat : « Collationnée à son original par moi, notaire public soussigné résidant en la ville de Courtrai, cette pièce s'est trouvée concorder textuellement avec ledit original qui a été remis entre mes mains par le très révérend sieur et maître François-Augustin de Moerman, doyen du chapitre de l'église collégiale de Notre-Dame dans cette ville,

Si l'artiste avait eu à se plaindre en quelque façon des procédés du chanoine de Courtrai, rien n'était plus facile pour lui que de s'en tenir à cette quittance, sans entrer au dernier moment en relation directe avec son client. Mais celui-ci avait eu des attentions qui méritaient un mot de remerciement, bien qu'elles ne fussent pas sans doute tout à fait désintéressées. Van Dyck ne voulut pas demeurer en reste de politesse avec le digne prêtre qui lui avait envoyé de si bonnes gaufres. Ainsi fut-il amené à lui adresser, le 20 mai, deux jours après avoir donné quittance du prix du tableau, une lettre qui témoigne des excellentes et cordiales relations qu'il ne cessa d'entretenir jusqu'à la fin avec le chanoine.

Cette pièce a été plusieurs fois reproduite. *L'Isographie des hommes célèbres* l'a publiée en fac-similé. Toutefois on nous saurait mauvais gré de ne pas la donner ici. Le texte original est en flamand ; on le trouvera dans *l'Isographie*. Voici la traduction :

Monsieur Braye,

J'ai reçu votre agréable lettre du 13 courant avec la douzaine de gaufres. J'ai également reçu de M. Marcus Van Woonsel la somme de cent livres de gros pour payement du tableau fait par vos ordres, et j'en ai passé quittance audit sieur Van Woonsel ; je vous remercie tant du payement que des gaufres. J'ai eu le plus vif désir de vous donner satisfaction par cet ouvrage, et j'apprends avec un grand plaisir, par votre chère lettre, que vous êtes content ainsi que Monsieur le Doyen et les autres chanoines.

Vous me demandez comme souvenir l'esquisse du susdit morceau. Je ne veux point vous la refuser quoique je ne le fasse point pour d'autres. A cette fin, je l'ai envoyée à M. Van Woonsel pour qu'il vous la fasse remettre. Sur quoi je termine en vous offrant mes services, selon mon pouvoir, et suis, après vous avoir salué cordialement et souhaité une longue et heureuse vie,

Monsieur,

Votre très humble serviteur,

ANTOINE VAN DYCK.

Anvers, le 20 mai 1631.

La suscription portait :

Au Révérend, très dévot sieur, Monsieur Roger Braye, digne chanoine à Courtrai[1].

qui déclare en même temps que ladite quittance originale a été trouvée dans la maison de feu sieur et maître Charles-François de Meulenaere, chanoine et chantre de ladite église collégiale, récemment trépassé. Fait le 18 mars 1777. — VAN MARCKE, notaire. » — Cette pièce, comme la quittance elle-même, est rédigée en flamand. On ne s'expliquerait pas ce luxe d'explications prises pour assurer l'authenticité de la quittance, si on ne voyait, par un passage des manuscrits de Mols 5730, fol 116), que les chanoines de Courtrai, et particulièrement le sieur de Meulenaere, avaient commencé par opposer une certaine défiance aux recherches faites dans leurs archives pour tirer au clair l'histoire de leur tableau. Aussi, quand, un peu plus tard, ils avaient présenté les lettres que nous reproduisons, les soupçonnait-on d'avoir omis certains passages peu favorables à leurs prédécesseurs

1 Cette lettre fut publiée, dès 1825, dans le *Messager des Sciences et des Arts de Gand*, avec un fac-similé de la signature de Van Dyck. L'original existe dans les Archives de l'église de Notre-Dame, à Courtrai.

Aux lettres que nous venons de reproduire se trouvait joint un certificat attestant leur parfaite authenticité, certificat envoyé par l'archiviste du chapitre, le sieur de Meulenaere, à un certain M. Baert, de Bruxelles, qui lui avait écrit pour demander si l'anecdote racontée par Descamps reposait sur quelque fondement. Voici cette pièce curieuse :

Nous doyen, chanoines et chapitre de l'église collégiale de Notre-Dame de Courtrai, déclarons que la copie des deux lettres précédentes est conforme de mot à mot aux originales, et que le tableau peint par le sieur Van Dyck cy-dessus mentionné a été posé avec une satisfaction réciproque et parfaite de nos prédécesseurs, l'an 1631, sur le grand autel de la Croisade, dans lequel il a permanément esté jusqu'en 1750, auquel temps on l'a placé dans la chapelle derrière le chœur parce qu'il n'y reçoit aucun faux jour et se trouve préservé des rayons du soleil, etc., etc. Actum in Congregatione capitulari ordinaria, habita hoc die nona decembris 1771, apposito Capituli sigillo.

(Sceau.) *De mandato,*

LESLIE, *can. et secret.*

Le bon chanoine Braye en était arrivé à ses fins; il avait obtenu l'esquisse si vivement convoitée. Dut-il ce résultat à sa lettre de félicitations ou au présent naïf d'une douzaine de gaufres? Dans tous les cas, il ne jouit pas longtemps de son succès, puisque nous savons par son inscription tumulaire qu'il mourait le 17 octobre 1632. Une ancienne note au crayon ajoutée à la lettre autographe de Van Dyck assure que l'esquisse de l'*Érection de la Croix* fut achetée à Courtrai par le peintre Snyers, puis passa entre les mains d'un amateur nommé Van Lankeren. A la mort de celui-ci, elle fut acquise par MM. de Both qui la revendirent au fameux collectionneur Del Marmol. La note se termine par cette observation : « Cette esquisse est très légèrement peinte. » Elle se trouverait actuellemennt, nous a-t-il été assuré, dans un château des environs de Courtrai.

Il nous reste à dire quelques mots du tableau qui a donné lieu à cette longue digression. Il mérite une attention particulière; c'est une des œuvres les plus remarquables de Van Dyck. Le peintre a choisi le moment où les bourreaux dressent l'instrument de supplice sur le Golgotha. Un pareil sujet présentait de grandes difficultés; il exigeait des qualités qui sembleraient étrangères au premier abord à notre artiste. Tandis que ses Crucifiements montrent d'habitude le sacrifice consommé et n'exigent que le calme et la sereine tranquillité de la mort, ici tout sera mouvement, effort, violence.

Trois hommes aux muscles saillants supportent, d'un côté, le poids énorme de la croix, qui coupe transversalement de ses bras le champ de la toile. Ils travaillent

énergiquement, qui des épaules, qui des reins, pour élever l'infâme gibet. Les bras tendus, les jambes arquées, les poitrines haletantes, ils suffisent à peine à cette rude besogne. De l'autre part, un soldat monté sur un cheval gris — on sait que notre artiste a une prédilection marquée pour les chevaux de cette robe — préside à l'opération. Au pied de la croix, un chien épagneul, tout en détournant l'attention, excite l'admiration par la vérité de son attitude. Mais la partie la plus vantée du tableau, le point sur lequel l'auteur a concentré tout l'effort de son talent, tout l'art de son pinceau, c'est le torse et surtout le visage du supplicié. Jamais il n'a peint avec tant d'amour, modelé avec plus de finesse, dessiné avec une pareille perfection les formes humaines. Jamais il n'a rendu avec une semblable intensité d'expression l'angoisse surhumaine d'un dieu expirant.

La toile n'a jamais quitté l'église de Courtrai, si ce n'est pour passer une quinzaine d'années au musée du Louvre; elle a, par conséquent, peu souffert du temps et des barbouilleurs qui se chargent, au grand préjudice de l'art, de la restauration des peintures anciennes. Cependant l'humidité de la chapelle où elle est placée pourrait lui devenir funeste à la longue. De plus, la lumière qui vient de deux fenêtres latérales est des plus défavorables. Il faut se mettre derrière un pilier pour apercevoir l'effet général, en masquant ainsi un des jours frisants qui lui nuisent. Aussi n'est-ce qu'au prix des plus grandes difficultés que M. Boulard est parvenu à dessiner le tableau pour préparer l'excellente eau-forte publiée dans cet ouvrage[1].

Il est fort douteux que Van Dyck ait voulu mettre dans le tableau de Courtrai les intentions poétiques ou philosophiques qu'un écrivain moderne y a découvertes. A-t-il jamais songé à symboliser dans le Christ la révolte de l'innocence malheureuse, de la justice opprimée contre les bourreaux et les tyrans? De pareilles idées n'étaient pas de son temps, n'allaient guère à son tempérament ni à son caractère. Jeune, aimant le luxe, enclin au plaisir, élégant de sa personne, doué d'un goût délicat, il peignait dans les Flandres des sujets religieux, comme il se consacrera plus tard, en Angleterre, au genre du portrait. Il eût plus volontiers sans doute employé son pinceau aux scènes mythologiques, à l'histoire ou à l'allégorie; mais il lui fallait satisfaire les seuls clients en mesure de commander et de payer des œuvres importantes, c'est-à-dire les églises, les corporations, les communautés, les personnages de marque. Il se trouvait donc

1. C'est pour nous un devoir de reconnaissance de remercier la commission des Monuments historiques de Belgique, et particulièrement M. Adolphe Siret et M. le chanoine Van de Putte, des facilités qu'ils nous ont procurées pour arriver à faire photographier le tableau.



alors forcément enfermé dans le cerle des sujets sacrés. Peut-être n'eût-il pas librement adopté, maint indice le prouve, une pareille spécialité. La nécessité d'abord, puis ses propres succès la lui ayant imposée, il ne se préoccupa que de faire de son mieux. Comme son esprit possédait, à défaut d'élévation, une grande souplesse, il parvenait à suppléer, par l'art et l'intelligence, à ce qui lui manquait sous le rapport du sentiment. De là le caractère noble, mais aussi monotone et froid, de ses peintures religieuses.

Au début de l'année 1629, un des gentilshommes de la chambre de Charles I[er], Endymion Porter, demandait à Van Dyck de peindre un tableau destiné au roi d'Angleterre. Une scène de la Passion ne convenait guère à un prince de la religion réformée. L'artiste choisit un sujet dans l'histoire profane et représenta un épisode de la *Jérusalem délivrée :* les *Amours de Renaud et d'Armide.* Le 23 mars suivant, Endymion Porter cédait ce tableau au roi d'Angleterre, moyennant la somme de soixante-dix-huit livres. Malheureusement, l'article du compte de la Trésorerie, auquel nous devons l'indication de ce fait, ne donne que le titre du sujet, sans autre détail. Aussi est-il impossible de reconnaître avec certitude la peinture faite pour Endymion Porter dans le tableau qui se voit aujourd'hui au Louvre.

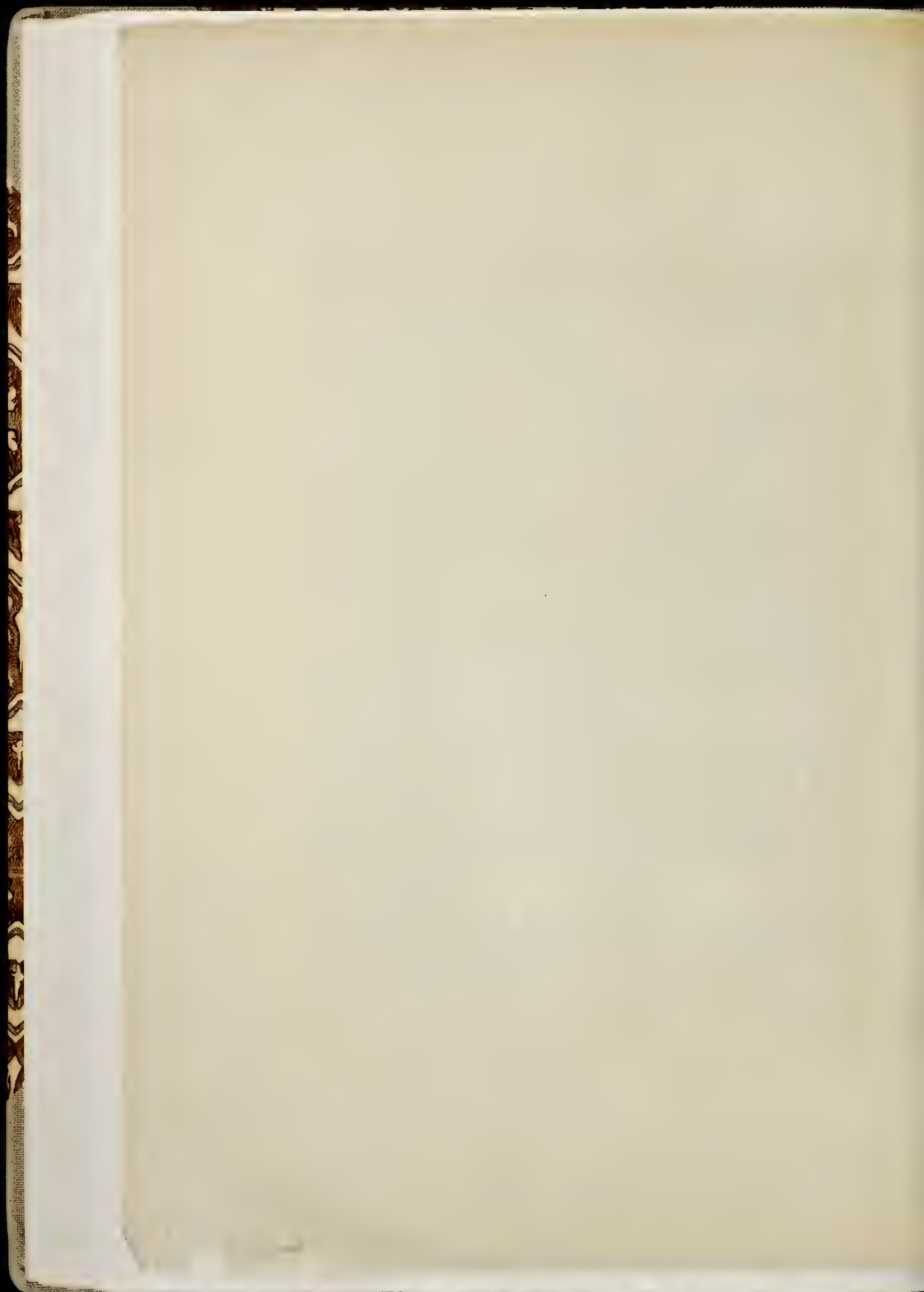
Le peintre a traité deux fois ce motif. Les deux compositions sont gravées : celle du Louvre, par Pierre de Baillu ; l'autre, appartenant au duc de Newcastle, par Conrad Waumans. Cette dernière toile, fort importante, avec des personnages de grandeur naturelle, figurait à l'Exposition de Manchester en 1857. Nous préférons l'arrangement de la scène du Louvre ; elle offre des détails d'une grâce exquise ; sa couleur est chaude et harmonieuse.

L'artiste n'avait pas souvent l'occasion de traiter de pareils sujets. Les scènes mythologiques ou historiques se rencontrent rarement dans son œuvre. L'énumération de celles qu'on connaît tiendrait en quelques lignes. A côté des *Amours de Renaud et d'Armide*, le Louvre montre une *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée.* Dans une toile du Belvédère, c'est Minerve qui vient implorer du dieu souterrain les armes d'Achille. Non loin de là, dans le même musée, est exposée une petite composition dont la Bible a fourni le motif : *Dalila livrant Samson aux Philistins*[1].

Au musée de Dresde, une *Bacchanale*, célèbre par une excellente gravure de Bolswert, est voisine d'une *Danaé* qui étale sur de riches étoffes les charmes de son corps blanc et délicat. Ce tableau, dont on trouvera dans cet ouvrage une

1. Nous reproduisons ici cette scène d'après la gravure de M. Waltner publiée naguère dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1873, t. VIII, p. 530).









SAMSON ET DALILA

Tableau du musée du Belvédère à Vienne.

reproduction héliographique, et le *Jupiter surprenant Antilope endormie*, sont à peu près les seules compositions où l'artiste ait cherché à rendre les séductions de la beauté féminine dépouillée de tous voiles. La *Suzanne* de Munich se cache encore à moitié derrière la draperie que les vieillards cherchent à lui arracher.

L'histoire romaine n'a guère fourni que trois sujets : *Achille découvert parmi les filles de Lycomède*[1], la *Continence de Scipion*[2] et *Bélisaire recevant l'aumône*. Les deux premiers font aujourd'hui partie des collections anglaises. Ajoutons à cela quelques *Amours*, quelques allégories assez fades, *le Temps coupant les ailes à l'Amour*, une *Charité*[3], et nous aurons rappelé à peu près toutes les peintures de Van Dyck qui ne rentrent pas dans l'histoire sacrée ou le portrait. Il ne faut pas oublier toutefois, ne fût-ce que pour exprimer un doute sur son authenticité, le *Combat de Saint-Martin-Église*, plus connu sous le nom de bataille d'Arques, attribué à Van Dyck par le catalogue de Munich. La *Procession des chevaliers de l'ordre de la Jarretière*, destinée à la décoration des murailles de la grande salle de Whitehall, devrait trouver place ici, si cette vaste composition n'était demeurée, par suite des événements politiques, à l'état de projet.

Ainsi des circonstances, plus puissantes que sa volonté, condamnaient l'artiste aux scènes religieuses tant qu'il demeurerait dans les Flandres. Mais il avait beau se plier au goût des amateurs, se livrer à un travail acharné, le voisinage écrasant de Rubens le reléguait au second rang. Un incident, qui se place vers la fin de l'année 1631, nous présente, sous un aspect saisissant, la situation respective des deux artistes quelques mois avant le départ définitif de Van Dyck pour l'Angleterre.

La reine Marie de Médicis, chassée de la France par la haine de Richelieu, venait demander un asile aux Pays-Bas espagnols. Peu après son arrivée, elle voulut rendre visite au grand peintre qui avait décoré la galerie du Luxembourg. Elle trouva Rubens installé dans une somptueuse demeure ayant plutôt l'apparence d'un palais princier que d'une habitation bourgeoise ; une cour nombreuse d'amis, d'admirateurs et d'élèves ne le quittait pas. Les gens de la plus haute qualité tenaient à honneur d'être admis dans ce cercle distingué.

La noble visiteuse prit ensuite fantaisie de voir travailler le jeune maître dont la réputation avait pénétré jusqu'à elle. Quel contraste avec l'installation de Rubens! Van Dyck était tant bien que mal hébergé dans un grand bâtiment

1. Voyez ci-dessus, page 40, le fac-similé du petit dessin qui fait partie de la collection de M. Benjamin Fillon.

2. Le musée du Louvre possède un beau dessin de Van Dyck pour la *Continence de Scipion*. Nous en donnons la reproduction, page 149.

3. Voyez le dessin du musée du Louvre, reproduit page 137, qui donne la composition de cette *Charité*.

presque abandonné. Certains auteurs prétendent qu'il occupait les dépendances d'un couvent où il avait été admis par une sorte de faveur. D'autres veulent qu'il ait habité, depuis son retour d'Italie jusqu'à son départ en Angleterre, quelques-



SATYRE PRESSANT UNE GRAPPE DE RAISIN
Dessin de la galerie de Weimar.

unes des salles du grand bâtiment construit, à la fin du XVI[e] siècle, par la Ligue hanséatique pour servir d'entrepôt. Au lieu des meubles de prix, des riches étoffes, des objets d'art, des tableaux précieux qui encombraient les apparte-

ments de Rubens, le modeste atelier de son rival n'avait pour tout ornement que des esquisses, des toiles commencées et les copies rapportées d'Italie.

Toutefois, dans cet intérieur si simple, on remarquait quelques œuvres authentiques des plus grands maîtres italiens.

En quittant la terre hospitalière où il vivait en communion intime avec le Titien, Antoine n'avait pu résister au désir d'emporter quelque relique du peintre vénitien. Il garda ces précieux souvenirs de voyage toute sa vie. Dans son atelier d'Anvers, ils occupaient la place d'honneur. Leur état de conservation laissait, paraît-il, à désirer ; car leur possesseur dut avoir recours aux bons offices d'un habile homme, nommé Jean-Baptiste Bruno, qui raccommoda et nettoya pour lui « plusieurs tableaux du Titien et d'autres plus renommez peintres ». Bruno passait pour le plus expert restaurateur de tableaux de son temps ; il avait obtenu de Rubens, en cette qualité, un certificat authentique, confirmé par Seghers et par Van Dyck lui-même[1].

Certes, un artiste qui possédait des œuvres du Titien n'avait pas à se plaindre des vicissitudes de la fortune. Sa situation était, sinon brillante, du moins fort au-dessus du besoin, et les visiteurs que le goût de l'art ou la curiosité amenait, comme Marie de Médicis, dans son atelier, n'avaient pas à regretter leur démarche. Parmi les pièces les plus intéressantes de cette petite galerie se trouvait à coup sûr la copie de la *Cène* de Léonard de Vinci qui figure, vingt-cinq ans plus tard, en 1657, à la vente d'un collectionneur anversois, comme une œuvre bien authentique du pinceau de Van Dyck.

Le voyage de la reine douairière à Anvers fixe la date de l'exécution de son portrait. Elle séjourna dans cette ville du 4 septembre au 16 octobre 1631. Van Dyck profita de sa présence pour reproduire ses traits. Le duc d'Orléans, frère de Louis XIII, avait accompagné sa mère en exil et la suivait dans ses pérégrinations. Notre artiste dut ébaucher ses traits dès 1631, car nous verrons que, l'année suivante, il livrait au roi d'Angleterre un tableau représentant Gaston d'Orléans. Plus tard, en 1634, il se rencontrera de nouveau avec lui et peindra une seconde fois son portrait.

Nos préoccupations chronologiques nous ont empêché jusqu'ici de parler de certaines œuvres dont l'origine demeure encore enveloppée d'une certaine obscurité, mais sur l'histoire desquelles nous avons recueilli quelques renseignements

1. Une attestation donnée à Jean-Baptiste Bruno par Rubens, Seghers et Van Dyck, en date du 9 décembre 1630, est conservée dans les minutes du secrétaire Ph. van Valckenisse, aux Archives de la ville d'Anvers.



nouveaux. Nous allons résumer brièvement le résultat de nos investigations.

Le musée de Lille possède plusieurs tableaux importants qui décoraient jadis les églises conventuelles de la ville. Un moment, le roi de France voulut les faire entrer dans sa collection privée. Mais tous les moines du XVIIIe siècle n'avaient pas, sur les peintures placées dans leurs couvents, les mêmes idées que l'abbé des Dunes dont il a été question plus haut. Quelques-uns attachaient un grand prix à la conservation des toiles qui décoraient leurs chapelles. Ainsi, les religieux de Lille surent résister aux plus pressantes sollicitations, aux offres les plus avantageuses. C'est ce que nous apprennent des documents jusqu'ici inconnus dont nous allons donner l'analyse.

Au commencement du règne de Louis XV, le comte d'Angiviller, fort empressé à enrichir la collection du roi, faisait habilement savoir aux couvents détenteurs de quelque œuvre précieuse que le souverain leur serait fort reconnaissant de la cession de leurs tableaux. Il entretenait, pour mener ces délicates négociations, des agents dans toutes les régions de la France. Ces émissaires, sous un prétexte quelconque, visitaient les maisons religieuses et rédigeaient ensuite un rapport détaillé sur l'état et le prix approximatif des objets ainsi découverts. Un d'eux signala le tableau du maître-autel des Récollets de Lille, « un des plus fins, disait-il, de Van Dyck, tant pour la couleur que pour le dessin » ; mais sans dissimuler que les religieux montraient une vive répugnance à s'en défaire, même en faveur du roi de France. Une démarche officielle fut néanmoins tentée. M. d'Angiviller s'adressa directement au supérieur des Récollets ; il n'en obtient que la lettre suivante. Elle fait trop d'honneur à celui qui l'a signée pour que nous ne la reproduisions pas en entier :

Monseigneur,

Pénétrés plus que personne du désir de complaire à Sa Majesté et de lui prouver notre zèle et notre soumission profonde à ses volontés en tout ce qui peut dépendre de nous, c'est avec le plus vif regret que nous prenons la liberté de vous représenter l'impuissance où nous sommes de satisfaire à la demande que vous nous faites de sa part du tableau de Van Dyck qui est au maître-autel de notre église.

Ce tableau, Monseigneur, nous a été donné par une des familles les plus respectables de la province, à condition qu'il ne sortiroit jamais de nos mains. Outre, Monseigneur, qu'il fait l'ornement de notre église, qui est une des plus belles et des plus fréquentées de Lille, il fait encore l'objet de la piété du public, l'admiration des étrangers, ainsi que le modèle des élèves de l'Académie de peinture de cette ville. Aussi est-ce avec tous les soins possibles que nous conservons ce dépôt précieux.



Dans ces circonstances, Monseigneur, nous osons espérer de votre bienveillance que vous n'insisterez pas davantage sur un sacrifice qui nous seroit infiniment douloureux, et qui d'ailleurs n'est pas en notre pouvoir.

J'ai l'honneur, etc.

F. STANISLAS DESTOMBES,

A Lille, le 11 octobre 1784

Il est fâcheux que la famille à laquelle le couvent de Lille devait ce don princier ne soit pas désignée avec plus de précision. Le *Christ en croix*, objet de cette correspondance, décore aujourd'hui le musée de la ville[1], en compagnie de deux autres toiles de Van Dyck, provenant également des Récollets, et que sans doute l'agent du Directeur des Bâtiments n'avait pas jugées dignes de figurer dans la collection royale. Il s'était borné à signaler à l'attention de M. d'Angiviller le *Christ en croix* ayant à ses pieds la Madeleine, la Vierge et saint Jean, avec une troupe de soldats et de Juifs qui garnissent le fond.

Une autre démarche, tentée à peu près à la même époque par le même personnage, n'obtint pas un meilleur résultat. M. d'Angiviller avait jeté les yeux sur un tableau décorant le maître-autel des Capucins de Cambrai, et avait manifesté au supérieur du couvent son désir de le voir entrer dans la collection du roi. A Cambrai, comme à Lille, un refus très respectueux, mais très ferme, fut opposé aux propositions de M. d'Angiviller. Il nous paraît inutile de citer ici les pièces de cette correspondance; les motifs invoqués se rapprochent beaucoup de ceux qu'on lit dans la lettre du gardien des Récollets. On dirait presque que les supérieurs de ces différentes maisons s'étaient préalablement entendus pour se donner courage et concerter les fins de non-recevoir à opposer aux vœux du Directeur des Bâtiments du roi. Grâce à cette énergique résistance, le musée de Lille est le plus riche de tous les musées de province en peintures de Van Dyck. Le *Christ en croix* qui vient du couvent des Récollets passe à juste titre pour une des œuvres les plus parfaites du maître; il soutiendrait la comparaison avec les toiles les plus vantées de la Belgique.

Non moins remarquable est cette tête de femme, sous laquelle on n'a pu mettre un nom jusqu'ici, et où la vie et le regard atteignent une intensité

1. La ville de Lille est une des plus riches de France en œuvres de Van Dyck. Il n'y a rien là que de fort naturel. En dehors des toiles conservées au musée, il existe à l'Hospice Général une belle *Adoration des Bergers*, à laquelle un amateur de la ville, M. A. Houzé de l'Aulnoit, a consacré une Notice de quelques pages, en 1864. C'est le sujet que Van Dyck a traité à Rome et qui se voit aujourd'hui à Monte-Cavallo. La toile de Lille aurait été exécutée avant le voyage d'Italie. Une seconde répétition du même motif fut peinte par la suite, comme on l'a vu plus haut, pour l'église de Termonde.

d'expression extraordinaire. De pure race flamande, elle porte un bonnet ou calotte de velours noir, une fraise autour du cou, et n'a pour toute parure qu'une croix d'or.

Du couvent des Récollets provient aussi le *Miracle de saint Antoine de Padoue*, dont on connaît plusieurs répétitions, l'une à Toulouse, l'autre à Bruges,



et le *Couronnement de la Vierge,* dont l'exécution a été successivement mise au compte de trois ou quatre peintres différents. Le musée de Lille qui possède encore un portrait de Marie de Médicis, autrefois exposé dans les appartements du roi à Versailles, est assez riche en œuvres incontestables, d'une valeur hors ligne, pour abandonner les attributions discutables.

Moins scrupuleux que les couvents de la Flandre française, les religieux de la Belgique n'hésitèrent pas à rechercher les bonnes grâces de leur souverain en livrant les précieux dépôts à eux transmis par leurs devanciers. Certains tableaux qui comptent parmi les plus beaux de la galerie du Belvédère appartenaient, nous l'avons dit, aux églises et aux couvents supprimés des provinces flamandes. Quelques-uns furent enlevés par un acte de pur arbitraire, comme la *Sainte Rosalie* et l'*Herman Joseph*, peints pour la chapelle de la confrérie des célibataires d'Anvers. Ils passèrent à Vienne lors de la suppression de l'ordre des Jésuites, en même temps que les trois grandes toiles de Rubens de l'église du Gésu. Mais d'autres tableaux précieux furent perdus pour la Belgique par la complaisance coupable de leurs gardiens naturels. On ignorait jusqu'ici la provenance du beau *Christ en croix* du musée de Vienne. Une pièce découverte par un savant chercheur à qui ce livre doit beaucoup de renseignements nouveaux, M. A. Pinchart, fixe d'une manière certaine l'histoire de cette toile. Elle fut offerte, en 1755, par les membres de la Chambre des Comptes de Bruxelles, à l'impératrice Marie-Thérèse, ainsi qu'il résulte de la lettre suivante adressée à cette princesse[1] :

Madame,

Parmi les qualités éminentes qui sont réunies dans la personne sacrée de Votre Majesté, l'insigne piété qui est héréditaire dans Votre très auguste maison est certainement celle dont elle fait le comble de sa grandeur. C'est, Madame, sous l'appui de cette vertu éclatante et dans une confiance respectueuse en la bonté de Votre Majesté que nous prenons la liberté de luy offrir un tableau dont la Chambre a jadis fait l'acquisition. Le Christ qu'il représente étant de la main du fameux Van Dyck, nous osons espérer que cette pièce sera jugée digne de l'attention de Votre Majesté, et qu'elle daignera l'agréer comme un foible témoignage des sentimens qui nous attachent encore plus par le cœur à Sa Sacrée personne que nous ne le sommes par état à Son royal service.

Les présidents et gens de la Chambre des Comptes.

Bruxelles, 16 mai 1755

Avant de suivre Van Dyck dans sa nouvelle patrie, nous jetterons un dernier regard sur les travaux exécutés pendant les six années qui séparent le retour d'Italie de l'établissement définitif en Angleterrre.

Déjà ont été signalées et étudiées les œuvres capitales ; mais combien d'autres datent de cette période féconde ! Aux grands tableaux religieux, conservés dans

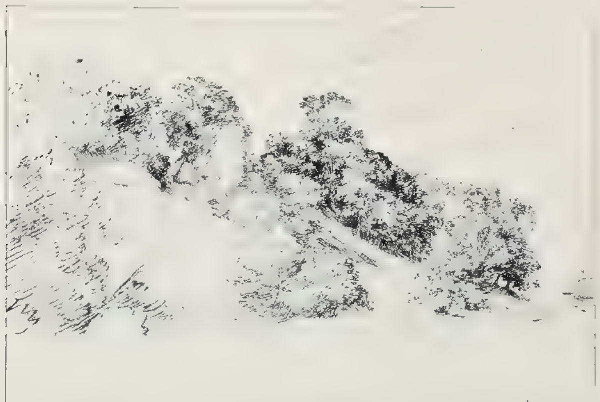
1. Archives du royaume à Bruxelles. — *Collection des Actes, lettres et rapports de la Chan[...] Comptes.*

les églises et dans les collections publiques de Belgique ou disséminés dans les musées d'Europe, il faut joindre un nombre considérable de portraits. Tous les personnages marquants de la cour de Bruxelles avaient successivement posé devant le jeune maître ; les étrangers de distinction que les événements politiques conduisaient dans les Flandres s'empressaient aussi de lui demander la copie de leurs traits. Et il trouvait encore le temps de peindre, avec une sorte de prédilection, les artistes flamands et ceux de ses compatriotes auxquels l'unissaient des relations de vieille amitié. Si le loisir d'entreprendre une toile d'une certaine dimension lui manquait, quelques heures lui suffisaient pour fixer ces physionomies bien connues, avec la plume ou le pinceau, puis par la pointe et l'eau-forte, en traits impérissables. La galerie des artistes flamands peints ou gravés par Antoine Van Dyck occupera toujours dans son œuvre une place considérable. Dans ces productions spontanées du talent, l'interprétation de la nature individuelle ne se trouve pas contrariée par les conventions de la mode ou les exigences du modèle. Le regard de l'artiste a pénétré au delà de l'enveloppe extérieure ; sa main a su rendre, non pas seulement la forme apparente et tangible, mais aussi le caractère, le tempérament, et, pour ainsi dire, l'âme même du modèle.

Est-ce à dire cependant qu'il apportât moins de soin aux vastes scènes officielles qu'aux portraits rapidement ébauchés dans l'intimité de l'atelier ? Nullement. On vante beaucoup une grande page, exécutée dans le courant de l'année 1631 ; nous voulons parler du portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona. D'après une ancienne opinion, rapportée dans le catalogue du musée du Louvre, cette peinture serait depuis longtemps considérée comme le plus beau portrait équestre de l'artiste. Sans examiner ici la valeur de ce jugement, il nous paraît incontestable que cette toile donne une très haute idée des aptitudes de Van Dyck pour la représentation officielle d'un personnage éminent. Après avoir rempli les plus hautes charges dans les Pays-Bas, après avoir été successivement ambassadeur, capitaine général de la flotte, enfin généralissime des armées, le marquis d'Aytona fut désigné par le testament de l'infante Isabelle, morte le 1er décembre 1633, pour gouverner les Provinces belges, puis confirmé le 30 du même mois, par le roi d'Espagne, dans les fonctions de lieutenant du cardinal infant. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si Van Dyck a reproduit plusieurs fois ses traits. A côté du portrait équestre, le musée du Louvre montre, dans un cadre plus modeste, le même personnage en buste. La galerie du Belvédère possède, elle aussi, une effigie à mi-corps

de François de Moncade qui passe pour bien authentique, et sur laquelle se lit la signature : A VAN DYCK.

Sans pousser plus loin l'examen des portraits appartenant à la période flamande, nous en avons dit assez pour établir qu'au moment de son établissement en Angleterre, Van Dyck était arrivé au complet épanouissement de son talent. Il pourra se soutenir plusieurs années encore, mais ne progressera guère. Il étonnera ses admirateurs par la prodigieuse facilité de son exécution, par l'étonnante rapidité de son pinceau; mais, désormais, la meilleure part de son œuvre est accomplie. Pour nous résumer en un mot, s'il était mort avant de quitter la Flandre, la gloire de son nom n'en serait pas diminuée.



QUATRIÈME PARTIE

SÉJOUR DE VAN DYCK EN ANGLETERRE
SA MORT



[illegible]

Aucun pays ne possède une réunion d'œuvres de Van Dyck comparable à celle qui se trouve en Angleterre. Le catalogue de Smith et les notes de Waagen donnent un total de trois cent cinquante toiles au moins. La plupart n'ont pas quitté le château, la salle où elles furent placées en sortant de l'atelier. Les collections anglaises, on le sait, laissent rarement échapper leurs trésors ; bien au contraire, elles les augmentent sans cesse des dépouilles de tous les amateurs célèbres du continent. Ainsi s'explique cette agglomération prodigieuse de tableaux du même artiste dont l'histoire n'offrirait pas un second exemple.

Remarquons encore, ce point est à noter, que presque tous ces portraits furent peints en moins de dix ans, entre le mois d'avril 1632 et la fin de l'année 1641. Et, dans ces trois cent cinquante tableaux, figurent des portraits équestres, des compositions de six ou huit personnages, sans parler des dessins, des projets, des voyages, des distractions de toute nature qui absorbaient une partie du temps de l'artiste.

Parmi les collections anglaises les plus riches en œuvres de notre peintre figure en première ligne la galerie Windsor. Elle ne compte pas moins de vingt-deux portraits, et plusieurs d'une importance capitale. Dans d'autres salles du château on peut voir deux toiles bien curieuses : la *Famille de Balthazar Gerbier* et le *Charles Ier en costume royal*. On trouve encore six Van Dyck à Buckingham Palace.

Après les collections de la reine, la plus riche galerie d'Angleterre est celle du comte de Clarendon. Son château de Grove Parke renferme vingt-trois tableaux de sir Anthony. Le duc de Bedford en a dix-sept ; la collection de Petworth, quinze ; les galeries de Blenheim, Wentworth House, Warwick Castle, neuf chacune ; celle de Bothwell Castle, dix ; on en signale huit à Althorps, chez le comte Spencer, six chez le duc de Portland, chez lord Hardwicke, à Woburn Abbey, à Wilton House, à Arundel Castle. Le nombre des châteaux possédant cinq, quatre, trois tableaux, ou moins, est considérable. En somme, on compte plus de cent maisons en Angleterre conservant, parmi les vieux souvenirs de famille, un ou plusieurs portraits d'Antoine Van Dyck.

On a vu, dans les chapitres précédents, que l'artiste se sentait attiré, dès sa jeunesse, vers cette cour qui paraissait lui promettre la gloire et la fortune. Des seigneurs de la plus haute aristocratie anglaise, et, au premier rang, le fameux comte d'Arundel, avaient contribué à entretenir ses espérances. Depuis de longues années, le noble protecteur des arts faisait de pressantes démarches pour attirer Van Dyck en Angleterre. Dès 1621, devinant, à la vue de ses premières œuvres, son génie naissant et sa réputation future, il travaillait pour une bonne part à ce premier voyage, qui reste enveloppé d'une sorte de mystère. Les années suivantes, Antoine rencontrait à chaque pas, en Italie, les émissaires de l'ardent collectionneur ; partout, il entendait vanter ses lumières, sa générosité. Un peu plus tard, il rencontre à Florence la comtesse d'Arundel. Celle-ci ne néglige rien pour s'attacher le jeune artiste par des liens étroits. Ce ne sera que partie remise. A ce moment, le voyageur avait hâte de revoir son pays et sa famille, et il opposa une résistance obstinée à toutes les instances, si

flatteuses qu'elles fussent. Quand Charles Ier monte sur le trône, la faveur de Buckingham éclipse d'abord l'influence et l'autorité du comte d'Arundel ; mais, après la sanglante catastrophe qui termine la vie du favori, Thomas Howard reprend



[illegible]

Dessin du musée du Louvre

sur l'esprit du roi une autorité sans rivale. Toutefois, la déception qu'éprouva notre peintre, lors de son second voyage à Londres, vers la fin de l'année 1627, devait lui inspirer de la circonspection et même une certaine défiance des belles

promesses qu'on fit miroiter plus tard à ses yeux. De là sans doute les négociations obscures que nous allons raconter brièvement.

Ses amis, de plus en plus nombreux, allaient partout vantant les talents de leur protégé. Au Mécène de la première heure se joignaient maintenant d'autres admirateurs passionnés ; d'abord le garde des tableaux du roi, Geldorp, qui avait hébergé Van Dyck dans sa propre maison, lors du voyage de 1627. Charles I[er], doué d'un goût très vif pour les arts, fut curieux de voir un échantillon du savoir-faire de ce peintre dont il entendait de si pompeux éloges. Un de ses confidents intimes, Endymion Porter, gentilhomme de sa chambre, se chargea de la négociation. Le tableau des *Amours de Renaud et d'Armide* était expédié, vers la fin de l'année 1629, comme le prouve la lettre suivante, trouvée par M. Carpenter dans les archives de la reine. L'étiquette de la liasse où elle fut découverte : *Papiers de M. Endymion Porter*, fixe le nom du destinataire. Il suffira de donner la traduction de cette pièce. Le texte original, en espagnol, a été publié par M. Carpenter. Comme l'espagnol était, en Flandre, la langue des gouvernants et de la cour, tous les jeunes gens ayant reçu quelque instruction devaient le parler couramment, et Van Dyck n'avait pu manquer à ce premier devoir d'un bon courtisan et d'un homme bien élevé.

Monsieur,

Le tableau que vous m'avez commandé pour Sa Majesté est achevé, et, selon votre désir, je l'ai remis entre les mains de M. Pery ; c'est pourquoi je vous prie, à l'arrivée dudit tableau, de vouloir bien en prendre soin et y ajouter ce qui pourrait y manquer.

Ledit M. Pery m'a payé trois cents patacons, qui valent soixante-douze livres sterling. Je termine ici ma lettre, me réservant le plaisir de vous rendre service à la première occasion.

En vous demandant de m'aviser le plus tôt possible de la réception de la présente, ainsi que de celle du tableau, je prie le Seigneur qu'il garde Votre Seigneurie pendant de longues et nombreuses années, comme je le désire.

Je baise les mains de Votre Seigneurie,

Votre humble et très affectueux serviteur,
ANTONIO VAN DYCK.

D'Anvers, le 5 décembre 1629.

Carpenter rapporte que les seigneurs anglais, pour s'insinuer dans les bonnes grâces du souverain, recherchaient les œuvres d'art les plus exquises et lui en faisaient hommage. Ceci ne s'appliquerait pas au tableau de *Renaud et d'Armide*. Endymion Porter ne paraît avoir joué en cette circonstance que le rôle d'intermédiaire. L'ordre de payement de la somme de soixante-dix-huit livres, comptée au gentilhomme de la chambre le 23 mars 1630, pour prix de

cette toile, prouve qu'il s'agissait d'une simple commission, et non d'un présent. Nous avons dit que le tableau en question est probablement celui qui fait aujourd'hui partie du musée du Louvre. Vendu après la mort du roi d'Angleterre, il aura été acquis par le célèbre amateur Jabach et sera entré plus tard, avec la galerie du riche banquier vendue au roi de France, dans la collection de Louis XIV.

Le sujet choisi par l'artiste et la manière brillante dont il l'a traité étaient bien propres à donner aux connaisseurs anglais une idée avantageuse de son



LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET UN SAINT

[illegible] M. le marquis de [illegible]

talent. Il est peu de ses œuvres qui montrent une pareille habileté de composition, unie à une couleur chaude et brillante. Les gracieux Amours qui encadrent le groupe passionné des deux amants présentent des détails d'un charme exquis. Un portrait acheva la conquête du roi et décida la fortune de Van Dyck.

A la cour de Charles I[er] vivait un artiste de mérite, peintre et musicien, nommé Nicolas Lanière. Van Dyck retraça ses traits et apporta à ce travail toute son application. A en croire une tradition rapportée par Walpole dans ses *Anecdotes*, le modèle aurait posé sept jours entiers, du matin au soir, ne quittant

l'atelier qu'à l'heure des repas. Malgré cette dure contrainte, l'artiste ne permit à Lanière de contempler son œuvre que lorsqu'il fut lui-même complètement satisfait. Walpole ajoute : « Ce fut là le tableau qui fut montré à Charles Ier et qui donna lieu au voyage de Van Dyck en Angleterre. »

Ce récit indiquerait que si notre artiste parvint, sur la fin de sa carrière, à une rapidité d'exécution tenant du prodige, il n'avait acquis cette facilité que peu à peu, par un travail opiniâtre et une étude approfondie de la nature. Le portrait de Lanière eut-il sur les résolutions du roi l'influence décisive que lui prête Walpole ? C'est possible. Après les chaudes et pressantes recommandations de ses courtisans, Charles Ier devait se trouver bien disposé pour l'élève de Rubens.

Il paraît probable que, dès la fin de 1631, des négociations actives furent entamées avec Van Dyck pour le décider à s'expatrier. Certains passages d'une pièce signalée par M. Carpenter donnent à penser que Marie de Médicis, mère de la reine d'Angleterre, s'était employée elle-même, pendant son séjour à Anvers, au succès des négociations. Toutefois, il plane sur toute cette affaire une demi-obscurité qui nous oblige à résumer en quelques mots les incidents qui précédèrent et faillirent empêcher, au dernier moment, le départ de Van Dyck. M. Carpenter, à qui on doit la révélation de ces faits, a vainement tenté d'y apporter une lumière complète. Il faut renoncer, après ses investigations, à chercher de nouveaux éclaircissements.

Balthazar Gerbier[1], peintre et architecte, né à Anvers en 1592, avait su, par son talent de miniaturiste et aussi par les ressources de son esprit, gagner la confiance du duc de Buckingham et s'insinuer ainsi dans les bonnes grâces du roi d'Angleterre. Il possédait à fond toutes les qualités d'un vrai courtisan, la finesse, la complaisance et l'instruction par-dessus le marché. Aussi fut-il chargé parfois de missions très délicates ; il eut notamment à négocier avec l'Espagne un traité de paix. En cette circonstance, il avait pour adversaire un de ses plus illustres compatriotes, Pierre-Paul Rubens. L'artiste n'était pas de force à lutter de finesse diplomatique avec un courtisan consommé ; aussi dut-il bientôt renoncer à cette joute inégale.

Toujours en quête d'expédients pouvant assurer ou accroître sa faveur, Gerbier se rappelait de temps en temps au souvenir de Charles Ier par l'hommage de quelque œuvre d'art. Dans les derniers jours de l'année 1631, il envoyait

1 M. Edouard Fétis a lu, en 1855, à l'Académie royale de Belgique, une étude très développée sur Balthazar Gerbier. La *Revue universelle des Arts* (t. II, p. 461) donne une analyse de ce travail. Voyez aussi la note communiquée à l'Académie de Belgique par M. Gachard et qui inspire une fort triste idée du personnage.

en Angleterre un tableau de Van Dyck, représentant une *Vierge avec sainte Catherine*. Ce tableau était destiné au roi, comme nous l'apprend la lettre suivante écrite au Lord Trésorier :

« J'ay creu que Votre Excellence auroit pour agréable quelque rareté pour donner au Roy ou à la Reyne pour le nouvel an. J'ay acheté une fort belle *Notre-Dame et Sainte Catherine* faite de la main de Van Dyck que j'envoye à Votre Excellence par ce porteur. C'est une des meilleures pièces que je croy Van Dyck a faict, et croy qu'elle plaira fort au Roy.

« Je supplie qu'il plaît à Votre Excellence de l'accepter de son très humble serviteur. — B. G. »

Une déception singulière attendait l'adroit négociateur. Le bruit se répand tout à coup que la toile n'est pas de Van Dyck. Si Balthazar Gerbier eût été un simple diplomate, il aurait pu se tromper sans trop de honte sur l'authenticité d'une peinture ; mais qu'un peintre se laissât prendre à une pareille supercherie, c'était une grave atteinte à sa réputation de connaisseur. Aussi défend-il de toutes ses forces la valeur de son présent, et — chose étrange — c'est sur Van Dyck que retombe sa mauvaise humeur. Lisez plutôt la lettre adressée au Lord Trésorier, où il réunit les arguments qui plaident en faveur de son tableau ; en terminant il s'exprime ainsi : « Tout le malentendu procedde de la malice de Van Dyck qui, apprès m'aveoir tesmoigné de vouloir faire un voiage en Angleterre, m'aveoit porté à parler pour luy à la Reyne mère et à l'Infante, qu'il leur pleut y envoyer ledit Van Dyck avecq leurs portraits, s'étoit mis un soudaine caprice en teste de ne vouloir faire ledit voiage, comme appert de son changement par la lettre si-jointe de sa propre main. L'Infante même s'en trouva offencée et le fist tancer de son changement. Il a esté doncq si malicieux que d'aveoir voulu faire passer pour bastard sa propre créature, croyant que je pouvois receveoir déplaisir en ce que mon présent seroit rendu désagréable. Quand ledit Van Dyck sera en Angleterre (comme dit signor Rubens), il le fault mettre à l'espreuve pour veoir s'il sçauroit faire mieulx, etc. » Cette bizarre affaire n'en resta pas là. Gerbier maintenait envers et contre tous, malgré la déclaration de Van Dyck lui-même, l'authenticité de son tableau. Comme sa vanité d'artiste était en jeu, il lui importait beaucoup qu'il ne subsistât aucun doute dans l'esprit du Lord Trésorier. A cet effet, il se fait délivrer par son vendeur une attestation notariée en bonne forme, certifiant que la peinture est bien de la main de Van Dyck. Que dire contre un pareil argument ? L'accusation lancée par Antoine n'était donc pas fondée. Mais dans quel but cette contestation ? Quel mobile avait poussé

l'artiste à une pareille incartade! Quelque nuage avait donc pu s'élever entre lui et Balthazar Gerbier! Lui aurait-on fait des promesses dont la réalisation se faisait attendre?

Certaines lettres, également découvertes par M. Carpenter, nous apprennent que le peintre Geldorp s'était fait à la cour de Charles Ier l'écho complaisant des bruits répandus par Van Dyck sur la valeur du présent de Balthazar Gerbier. Les choses en vinrent à ce point d'aigreur que l'artiste adressa au représentant du roi d'Angleterre le billet suivant :

A Monsieur, Monsieur l'Agent d'Angleterre, etc.

Très Illustre Seigneur,

Votre Excellence me fera la grâce de suspendre le contrat avec la reine, mère du roi de France, ainsi qu'avec Votre Altesse, par rapport à mon voyage en Angleterre, jusqu'à ce que j'aie pu parler avec Votre Excellence, sans intermédiaire. Je baise la main de Votre Seigneurie, et reste, etc.

ANTONIO VAN DYCK.

Et Gerbier ajoute de sa main au bas de la lettre qu'il a reçue : « Depuis que Van Dyck m'eust escript ceste lettre, ne ce laissa plus veoir. »

C'était presque une rupture complète.

Après tant de pourparlers, malgré l'intervention de Marie de Médicis, le négociateur du roi d'Angleterre échouait au port. Quels expédients lui suggéra son imagination fertile en ressources pour ramener l'esprit de Van Dyck à des dispositions plus conciliantes? Nous l'ignorons. L'intervention personnelle de Charles Ier fut peut-être nécessaire pour dissiper les nuages que des bruits de cour avaient amassés. C'est du moins ce qui semble résulter d'une lettre dans laquelle Gerbier cherche à s'excuser auprès du roi des difficultés qui ont tout à coup surgi. Il écrit de Bruxelles : « Van Dyck est ici et fait dire qu'il est résolu d'aller en Angleterre. Il prétend estre fort mal satisfait de moy parce qu'y cacquetteur de Gueldorp auroit escript que j'avois ordre de parler audit Van Dyck de la part de V. M. et que je l'ay cellé. V. M. me l'a ainsi prescrit, et pourtant n'en avois à rendre compte à personne, ny le prétens aussy. »

Cette lettre porte la date du 13 mars 1632. Or, au commencement du mois d'avril suivant, Van Dyck était installé à Londres, ainsi que l'établit l'ordre du sceau privé, du 21 mai, qui enjoint de payer au sieur Édouard Norgate une somme de quinze shellings par jour, à dater du 1er avril 1632, pour la nourriture d'Antoine Van Dyck.

A peine avait-il le temps de s'installer que l'impatience du roi l'obligeait à se mettre immédiatement à l'ouvrage. Bien que les signes précurseurs de la



HÉRAUTS D'ARMES D'ANGLETERRE

Dessin de la collection Albertina de Vienne.

révolution qui devait emporter le trône de Charles Ier et faire tomber sa tête commençassent à se manifester, l'artiste arrivait en Angleterre dans un moment de calme relatif. Le roi avait pris le parti de dissoudre le Parlement et de

braver ouvertement l'opinion publique. Pendant une période de dix années, de 1630 à 1640, en signant la paix avec la France et l'Espagne, il pourra se passer du contrôle incommode et de jour en jour plus tracassier des représentants de la nation. Des symptômes significatifs annonçaient aux yeux clairvoyants que, pour être retardée de quelque temps, l'explosion du sentiment populaire n'en serait que plus terrible; mais le roi, plein d'illusion sur l'avenir, profitait de ses dernières années de tranquillité et s'abandonnait tout entier à son inclination pour le luxe et les plaisirs délicats de l'esprit. Conseillé par des hommes d'intelligence et de goût, le comte d'Arundel, Endymion Porter, Kenelm Digby, il s'entourait d'artistes, de littérateurs, de savants, et cherchait dans leur compagnie et leurs entretiens l'oubli des soucis du pouvoir. Ceux que nous venons de nommer avaient usé de tout leur crédit pour assurer le succès des négociations entamées avec Van Dyck. L'artiste comptait donc de puissants appuis pour lutter contre les cabales que lui suscitaient ses envieux et ses rivaux. Parmi ces derniers se distinguait le Hollandais Daniel Mytens. Décoré du titre de peintre du roi, il vivait depuis longtemps sans rival à la cour d'Angleterre. En vain Charles I[er] chercha-t-il, par de bonnes paroles, à le consoler du chagrin que lui causait la présence de Van Dyck ; en vain notre artiste usa-t-il des meilleurs procédés envers l'homme qu'il privait d'une partie de ses attributions et voulut même dessiner son portrait pour sa galerie d'artistes célèbres, Mytens ne tarda pas à s'apercevoir que la vogue se retirait de lui et préféra laisser la place au nouveau favori. Il repartit pour la Haye où il vécut encore longtemps.

Le concurrent le plus redoutable se trouvant écarté, notre artiste n'avait rien à craindre des autres peintres de la cour d'Angleterre. Corneille Jansen Van Ceulen, que son talent plaçait immédiatement après Mytens, manifesta d'abord un profond dépit. Il quitta Londres et se rendit dans une ville du comté de Kent; mais, par la suite, à sa mauvaise humeur succédèrent des sentiments plus dignes d'un véritable artiste. Il se rapprocha de Van Dyck et se mit à imiter sa manière. Les relations des deux rivaux devinrent même cordiales, car Van Dyck a laissé le portrait de Van Ceulen.

A son arrivée, Antoine fut provisoirement logé, comme nous l'avons vu, chez un des protégés du comte d'Arundel, Edouard Norgate, chargé par le roi de pourvoir à tous les besoins de son hôte. Une semblable installation ne pouvait se prolonger. Le souverain lui-même se préoccupait de trouver à son peintre un établissement convenable. M. Carpenter cite une note bien curieuse à ce sujet. Charles I[er] avait écrit de sa main : « Parler à Inigo Jones d'une maison pour

Van Dyck. » Cette maison exigeait la réunion de certaines conditions assez difficiles à rencontrer. Il fallait que l'artiste fût installé commodément ; d'autre part, le roi voulait qu'il n'habitât pas trop loin de son palais. L'architecte parvint à satisfaire à toutes ces exigences. On trouva pour Van Dyck une résidence d'hiver dans le quartier de Blackfriars, sur la rive droite de la Tamise. De son



KENELM DIGBY

Dessin de la collection Albertina, de Vienne.

palais de Whitehall, Charles Ier, traversant la rivière en barque, se rendait commodément dans l'atelier de son peintre favori. Il prenait grand plaisir à le voir travailler et aimait à s'oublier pendant de longues heures, charmé de l'esprit et de la distinction innée de son interlocuteur. Pendant la saison d'été, Van Dyck séjournait à Eltham, dans le comté de Kent. Il occupait probablement un appartement ou quelque dépendance d'un des palais de la couronne. Une pension annuelle de deux cents livres sterling qui lui fut tout d'abord assignée pour lui permettre de tenir le train de maison que lui imposait son titre de *principal peintre*

ordinaire de Leurs Majestés. Les portraits commandés par le roi étaient payés à part. La rémunération de ses travaux permettait enfin à l'artiste cette vie brillante et fastueuse qu'il ambitionnait depuis si longtemps et qu'un travail acharné n'avait pu lui procurer dans la Flandre. Il n'avait pas moins de six domestiques à son service avec plusieurs chevaux ; de tout temps, on le sait, il avait apporté beaucoup de soin et de raffinement à sa toilette. La fréquentation d'une cour élégante et frivole ne pouvait que développer cette disposition naturelle pour toutes les recherches du luxe.

Trois mois après son arrivée, Van Dyck était compris dans une promotion de chevaliers faite le 5 juillet 1632. Charles I[er] rehaussa encore cette faveur par le don d'une chaîne d'or portant un médaillon enrichi de brillants. Sur plusieurs de ses portraits, l'artiste s'est représenté avec ce témoignage de la munificence royale.

Il s'agissait pour lui maintenant de justifier la haute situation à laquelle il se trouvait si rapidement élevé. Un acte du sceau privé, signalé par M. Carpenter, nous apprend que Van Dyck n'avait pas perdu de temps pour donner satisfaction à l'impatience de son royal protecteur. Le 8 août 1632, une somme de deux cent quatre-vingts livres lui était allouée sur le trésor royal pour divers travaux de peinture. L'énumération de ces tableaux fournit de précieux détails sur le prix des œuvres de l'artiste. Il semble que, dès l'origine, une sorte de tarif ait été adopté, d'un commun accord, d'après les dimensions de chaque portrait. Le prix des figures en pied était de vingt-cinq livres ; d'autres toiles ne sont payées que vingt livres ; il s'agit probablement de personnages à mi-corps. Enfin un grand tableau de famille, réunissant le roi, la reine et leurs deux enfants, atteint la somme de cent livres. Par la suite, ces chiffres furent augmentés, et le prix d'un portrait en pied fut élevé à quarante livres.

En quatre mois, l'habile maître avait terminé neuf toiles : les figures en pied du roi, de Gaston d'Orléans, frère du roi de France, de l'archiduchesse, les portraits à mi-corps de la reine, du prince d'Orange, de la princesse sa femme, et de leur fils. Il avait peint, pour une suite des empereurs romains, un tableau représentant Vitellius, coté vingt livres. Il restaurait en même temps une tête de Galba, moyennant cinq livres. Enfin il venait de terminer un tableau où se trouvent groupés le roi, la reine, leur fils et leur fille, et qu'on admire encore dans la galerie de Windsor. Cette belle toile, malheureusement exposée dans un faux jour, se trouve ainsi la première en date de ces admirables tableaux où Van Dyck a représenté la famille royale d'Angleterre. Il retracera bien des fois,

pendant les neuf années qui lui restent à vivre, les traits du roi et de la reine; jamais il ne surpassera ce premier effort de son génie.



TÊTE D'HOMME (CHARLES Ier?)

Dessin du musée du Louvre.

Les portraits de Charles Ier, ceux d'Henriette-Marie et de ses enfants, soit seuls, soit réunis, se multiplient tellement par la suite qu'il est fort difficile, sinon impossible, d'établir la chronologie de ces diverses toiles. Encore pour les

enfants existe-t-il un moyen assez sûr de fixer la date approximative de chaque tableau; c'est leur âge. Mais la figure de Charles et celle de sa femme ne changèrent pas tellement dans un espace de neuf années qu'on puisse, pour les classer, tirer quelque indice de la fatigue ou de l'altération de leurs traits.

Il y a plus. Si le roi et la reine accordèrent à l'origine toutes les séances demandées par l'artiste, celui-ci se contenta évidemment, par la suite, d'un premier type d'après lequel il variait à l'infini le costume, l'attitude et l'expression de ses augustes modèles. On ne saurait admettre que le roi ait consenti à poser pour chaque répétition de son image. Ainsi, le grand tableau de Windsor serait le portrait le plus étudié, le portrait-type, en quelque sorte, de Charles Ier et de sa famille.

Il existe pourtant, dans la même galerie, d'autres toiles auxquelles Van Dyck a dû s'efforcer de donner la plus exacte ressemblance. Nous voulons parler des deux peintures représentant la reine de face et de profil, et de ce panneau où le roi se montre sous trois aspects différents : de face, de trois quarts et de profil. Ce dernier tableau avait été peint pour fournir au Bernin le moyen d'exécuter le buste du roi qu'il n'avait jamais vu.

Le succès couronna cette tentative. Une lettre de la reine, en date du 26 juin 1639, atteste que le buste de Bernin reçut l'approbation générale de la cour. Aussi Henriette-Marie songea-t-elle à user du même expédient. Le peintre reçut l'ordre de retracer ses traits de face et de profil. Cette fantaisie royale nous a valu deux œuvres exquises, les deux portraits à mi-corps de Windsor. A en juger d'ailleurs par les innombrables répétitions du portrait de Charles Ier et d'Henriette-Marie, l'artiste devait connaître à fond l'expression de leur physionomie. Aussi, à l'aide d'une ébauche conservée dans l'atelier, pouvait-il reproduire indéfiniment leurs traits sans altérer la ressemblance.

Les galeries de l'Angleterre, en effet, ne comptent pas moins, à elles seules, de sept portraits équestres de Charles Ier et de dix-sept tableaux où le roi est représenté, soit en pied, soit à mi-corps, dans les toilettes et les attitudes les plus diverses. Quant à la reine Henriette-Marie, on connaît vingt-cinq répétitions de son portrait, en Angleterre seulement. Dans ce nombre ne figurent ni le Charles Ier du Louvre, ni les effigies à mi-corps de Dresde et de Vienne, ni le tableau de Florence dont nous donnons ici une reproduction, ni les toiles plus ou moins authentiques, disséminées dans les musées et les collections particulières. Ainsi on vit figurer à la vente de la galerie Pereire, il y a quelques années, une des nombreuses répétitions du portrait à mi-corps de la reine.

On conçoit aisément, d'après cette seule énumération, que ces nombreuses

répliques ont une valeur bien inégale. Beaucoup ne sont que de simples copies exécutées sous la direction de Van Dyck ou même dues à des artistes plus modernes. Aussi les toiles d'une authenticité incontestable, d'une date certaine, présentent-elles un intérêt capital. Parmi celles-ci, le portrait de Charles Ier, de sa femme et de ses deux enfants mérite plus qu'aucun autre de nous arrêter quelques instants. Jamais artiste n'a mieux su réunir dans une même scène les grâces de la femme, l'élégance aristocratique du gentilhomme, le charme de l'enfance. La coloration sobre, aux tons chauds et soutenus, supporterait la comparaison avec les œuvres des plus grands maîtres. Dans ce tableau de famille figure le fils aîné du roi, le prince de Galles, qui devint par la suite Charles II. Né le 29 mai 1630, il avait alors un peu plus de deux ans. La reine porte sur ses genoux la princesse Henriette-Marie à peine âgée de six ou huit mois, puisqu'elle vint au monde le 4 novembre 1631. Retenons bien ces dates. On n'a pas d'autre guide pour établir l'ordre chronologique des nombreux portraits de la jeune famille de Charles Ier.

Le roi ne se lassait pas de voir peindre les traits de ses enfants. De son côté, Van Dyck mettait à cette tâche tout son art, on pourrait dire tout son cœur. Il tenait de Rubens sans doute, et de Van Balen aussi, cette intelligence si vive des grâces de l'enfance. Aussi, quand il s'agit de rendre ces délicieuses figures de babys roses et potelés, au milieu d'étoffes chatoyantes, trouve-t-il des colorations d'une fraîcheur incomparable.

Nous avons décrit le chef-d'œuvre sans rival du musée de Turin. Aux deux enfants du grand tableau de Windsor est venu s'ajouter le duc d'York, né le 16 octobre 1633. Tous trois sont encore en robe ; mais déjà le plus jeune se tient debout. Il a donc au moins quinze ou dix-huit mois. Cette circonstance seule place l'exécution de la peinture au commencement de l'année 1635, conjecture qui se trouve confirmée par la signature et la date d'une répétition du tableau, conservée à Wilton House, chez le comte de Pembroke. Les trois jeunes enfants reparaissent, avec dix-huit mois de plus environ, sur un tableau de Windsor dont le musée de Dresde possède une excellente répétition et dont l'esquisse appartient au Louvre. Cette fois, le frère aîné a quitté la robe longue du premier âge pour un justaucorps et une culotte de soie à reflets dorés. Il s'appuie sur la base d'une colonne, le corps légèrement penché, les jambes croisées l'une devant l'autre, tandis que les deux plus jeunes, potelés et joufflus, posent gravement devant le spectateur. De chaque côté du groupe, un petit chien rappelle la passion du roi Charles pour la race qui a gardé son nom.

L'original est-il à Dresde? Appartient-il à la galerie de Windsor? Délicate question. Nous ne nous chargeons point de la résoudre. Il faudrait voir les deux tableaux à côté l'un de l'autre et les comparer à loisir. Après avoir admiré d'abord la peinture de Dresde, nous avons constaté que celle de Windsor ne lui cédait en rien. Toutes deux viennent à coup sûr de l'atelier du maître, aussi bien que la charmante esquisse du Louvre.

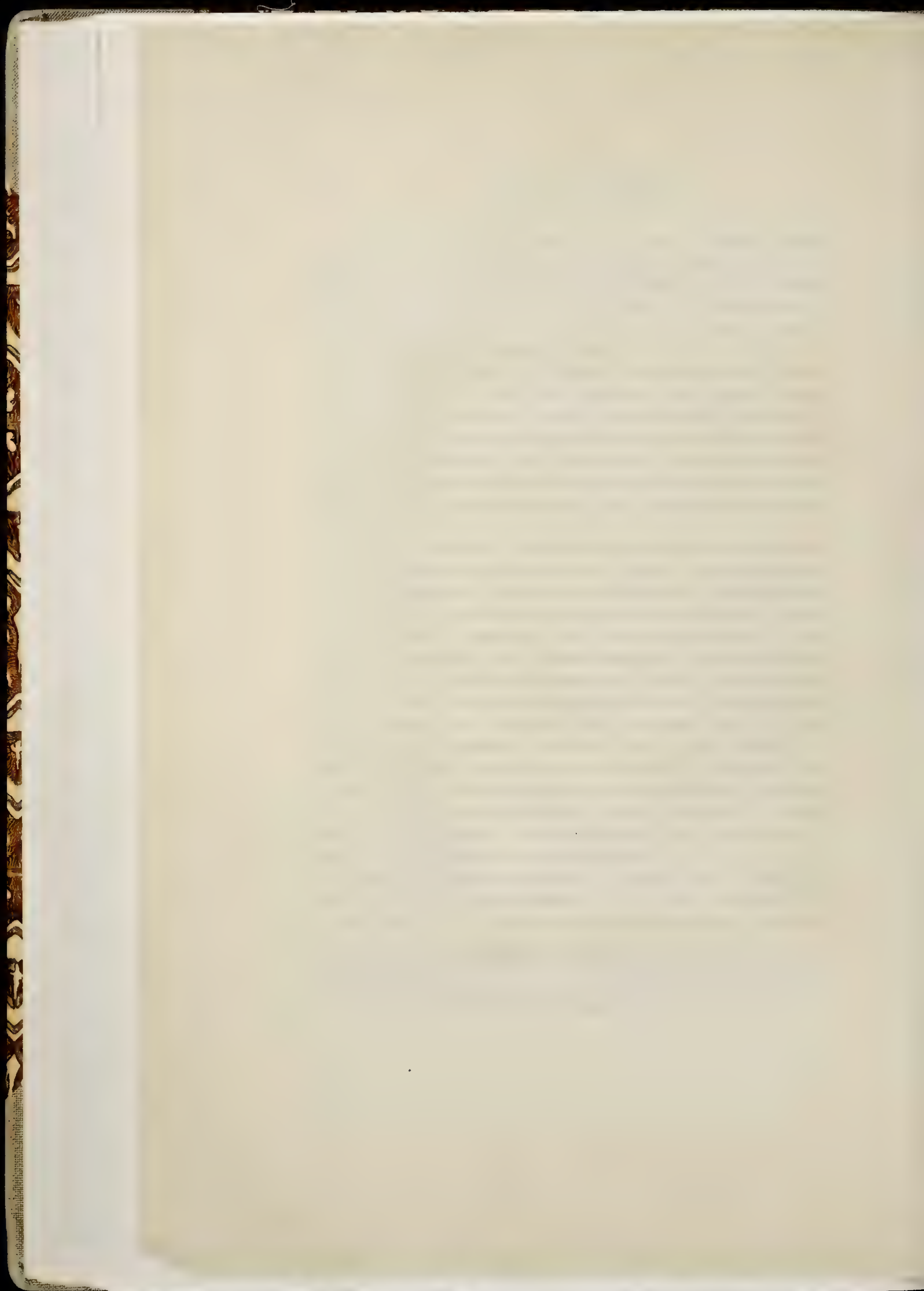
Il n'en va pas de même de la composition qui réunit une dernière fois les enfants de Charles Ier. Il en existe deux exemplaires : l'un à Windsor, le second au musée de Berlin. L'infériorité du tableau de Berlin frappe au premier abord. Ce n'est pas l'avis de Waagen; mais il avait ses raisons de se prononcer dans ce sens. Pour nous, la collection de la reine possède bien cette fois le véritable original. L'autre toile offre toutes les apparences d'une répétition contemporaine, retouchée peut-être par Van Dyck, mais montrant en maint endroit des traces visibles de défaillance.

Aux trois petits princes, si bien groupés dans les premières compositions, sont venus se joindre par la suite deux autres enfants : la princesse Elisabeth, née le 28 décembre 1635, et la princesse Henriette-Anne, venue au monde le 17 mars 1637, et qui épousa plus tard le duc d'Orléans. Cette dernière a six ou huit mois à peine. Le tableau qui réunit les cinq enfants de Charles Ier date donc de la fin de l'année 1637. Waagen affirme avoir vu la signature et la date[1]. Il nous a été impossible de distinguer l'une ou l'autre. Aux personnages principaux, l'artiste a joint un sixième figurant qui tient une très grande place par sa corpulence. C'est un énorme dogue à la grosse tête, à l'air bonasse. Campé sans vergogne au milieu de la toile, il semble chargé de la garde des enfants qui l'entourent; il se sent chez lui et ne s'émeut guère des familiarités du prince de Galles qui lui pose la main sur la tête. Bien intéressant par sa date et aussi par sa composition, ce tableau ne présente pas les mêmes qualités que les précédents. Il manque d'ensemble et d'éclat. Les tons s'assourdissent. L'artiste approche de la période de décadence.

Nous n'entreprendrons pas d'examiner les répétitions de ces diverses toiles conservées dans les collections anglaises. Plus ou moins authentiques, elles se rapprochent toutes des trois types reproduits dans cet ouvrage. Evidemment

1. On cite une toile, signée et datée de 1637, représentant les cinq enfants de Charles Ier, avec une inscription latine indiquant le nom et le jour de la naissance de chacun des enfants. Ce tableau aurait été acquis par Georges IV du comte du Portmore. Il ne doit guère différer dans tous les cas des tableaux de Berlin et de Windsor Très probablement les inscriptions comme la signature ont été ajoutées après coup. Peut-être est-ce tout simplement la grande composition aujourd'hui exposée dans la galerie de Windsor.









plusieurs répliques furent demandées à l'artiste par le roi lui-même ou par les grands seigneurs qui voulaient faire leur cour au souverain. Pour satisfaire à toutes ces exigences, Van Dyck adopta l'expédient familier à Rubens. Les élèves préparaient la copie, mettaient les figures en place et couvraient la toile. Un



LES TROIS ENFANTS DE CHARLES Ier

D'après l'esquisse du musée du Louvre.

travail de quelques heures suffisait au maître pour la terminer, y mettre la dernière main, donner à l'ensemble l'éclat, l'harmonie et la vie.

A part les tableaux où Van Dyck a réuni les enfants du roi d'Angleterre, il les a peints séparément à mainte reprise. Le musée de Berlin possède une de ces peintures. Les collections anglaises en gardent d'autres. Celle du musée

d'Amsterdam, où l'on voit la jeune princesse Marie avec son époux le prince d'Orange, jouit d'une réputation méritée. Enfin la galerie de Windsor renferme un portrait du prince de Galles portant cuirasse et paraissant âgé de dix ou onze ans au moins. Celui-ci a été peint à coup sûr dans les derniers temps de la vie de Van Dyck. Le fils aîné de Charles Ier n'aurait pu porter ce lourd attirail avant sa dixième année, et nous venons de dire qu'il était né en 1630.

Tous les moments du peintre furent d'abord consacrés aux différents membres de la famille royale. C'était assez naturel. Charles Ier ne se lassait pas de voir à l'œuvre son habile protégé, de venir passer ses moments de loisir dans cet atelier, rendez-vous habituel des jeunes gentilshommes et des beautés à la mode. L'installation de l'artiste lui permettait de recevoir convenablement de pareils hôtes. Des musiciens à gages étaient chargés de distraire ses aristocratiques modèles pendant les heures de travail. Il parvenait ainsi à attirer et à retenir chez lui la meilleure compagnie de Londres. A sa table s'asseyaient chaque jour de nombreux convives choisis dans l'élite des artistes et des littérateurs, confondus avec les plus grands personnages. Emporté dans le tourbillon de ce monde léger et avide de divertissements, Van Dyck s'empressait de jouir de tous les plaisirs, d'épuiser toutes les voluptés, sans consulter ses forces, sans ménager sa santé.

De pareilles fatigues devaient avoir rapidement raison d'une constitution naturellement frêle et délicate. On suit, sur les différents tableaux où Van Dyck a retracé sa propre image, l'altération successive de ses traits. Déjà, sur la toile du Louvre, sa figure montre des traces visibles de fatigue. Voyez surtout le portrait en buste conservé dans la galerie de Windsor. Il porte l'empreinte d'une profonde lassitude, d'un complet épuisement. Combien l'effigie de la Pinacothèque de Munich a plus de jeunesse, de fraîcheur et de vie !

Le musée de Madrid possède un cadre ovale où l'artiste s'est représenté à mi-corps avec un de ses grands amis, sir Endymion Porter. Sur cette peinture, exécutée à coup sûr en Angleterre, l'artiste sait, par les oppositions du costume comme par celles de sa figure maigre et fine avec la large face réjouie de son compère, produire un contraste des plus heureux. Aussi avons-nous choisi ce portrait peu connu pour le faire reproduire en tête de notre biographie. C'est à tort que le catalogue du musée de Madrid donne au gros personnage qui accompagne Antoine sur ce tableau le nom de George Digby, comte de Bristol. Smith ne s'y est pas trompé, et la comparaison d'un portrait d'Endymion Porter, peint par Dobson et gravé par W. Faithorne, avec la toile de Madrid, lève

toute incertitude. Au surplus, le comte de Bristol n'est pas un être imaginaire. Il revit sur d'autres toiles de Van Dyck. Un grand tableau de la collection du comte Spencer, à Althorp, réunit les figures en pied du comte de Bristol et de William, premier duc de Bedford. Tous les connaisseurs qui ont admiré cette toile, soit chez son propriétaire, soit à l'Exposition de Manchester, s'accordent à la ranger parmi les chefs-d'œuvre du maître.

Avant de passer en revue les hauts personnages de l'aristocratie anglaise qui demandèrent leur image au peintre à la mode, il convient de parler d'abord des tableaux où sont représentés le roi Charles Ier et la reine Henriette-Marie.

M. Carpenter a soigneusement relevé, sur les registres du sceau privé, tous les articles de payements concernant Van Dyck, de 1632 à la fin de sa vie. Quelques-uns offrent un médiocre intérêt, soit qu'il s'agisse de rembourser à un intermédiaire une avance faite à l'artiste, — tel est le payement d'une somme de deux cents livres au sieur Burlamachi, en date du 4 février 1633, — soit que l'article ne contienne aucun détail sur les peintures auxquelles il se rapporte. Nous citerons entre autres l'extrait du 23 février 1637, constatant la remise d'une somme de douze cents livres à Antoine Van Dyck « pour certains tableaux par lui exécutés pour notre usage », et le payement de trois cent cinq livres, ordonné le 25 février 1639, sans aucune explication. D'autres mentions, par bonheur, gardent moins de réserve. On a donné plus haut le détail des ouvrages pour lesquels une somme de deux cent quatre-vingts livres était due à l'artiste dès le 8 août 1632.

Les deux cents livres payées, en février 1633, par l'entremise du sieur Philippe Burlamachi, représentaient très probablement le montant de la pension de Van Dyck. Le 7 mai suivant, il reçoit quatre cent quarante-quatre livres « en notre pleine satisfaction, dit l'ordre du roi, pour neuf portraits de notre royale personne et de notre chère épouse la reine, faits récemment par lui ». Le total donne environ cinquante livres comme prix moyen de chaque portrait; c'est presque le double de l'évaluation de l'année précédente. Il y avait probablement dans le nombre quelque grande toile réunissant toute la famille royale, ou bien un portrait équestre de Charles Ier. Un article du 21 octobre 1633, ordonnant le payement d'une somme de quarante livres « pour le portrait de notre très chère épouse, remis à notre très fidèle et très bien aimé cousin et conseiller le lord vicomte Wentworth, député de notre royaume d'Irlande », fait savoir que le prix d'un portrait en pied restait fixé à quarante livres. La toile offerte à lord Strafford existe encore à Wentworth House, dans la collection du comte

Fitz-William. La reine est debout, en pied, habillée d'une de ces robes de satin bleu clair dont l'artiste affectionne tout particulièrement les pâles et changeants reflets. Elle porte un chapeau noir à larges bords, couvert de plumes, et caresse de la main droite un singe tenu par le nain Jeffrey Hudson. A part les peintures où la reine se présente avec ses enfants et son époux, le tableau de Wentworth House est considéré comme un des portraits les plus remarquables d'Henriette-Marie.

Après le règlement du tableau destiné au comte de Strafford, plusieurs années s'écoulent sans que le nom de Van Dyck reparaisse sur les registres de l'Echiquier. Les embarras financiers du roi ont leur contre-coup dans les dépenses des beaux-arts. On remet à l'artiste, comme nous l'avons constaté, une somme de douze cents livres, au commencement de 1637; mais ce n'est là qu'un faible acompte sur ce qui lui est dû. Il n'a pas touché sa pension depuis 1633, depuis le payement fait par l'entremise de Burlamachi; cinq années d'arrérages se trouvent ainsi en retard.

Il réclame en même temps une longue note de toiles livrées au roi ou à la reine longtemps auparavant, sans qu'il ait jamais pu en obtenir le règlement. Mais les temps sont durs; l'économie s'impose comme une nécessité. Aussi le roi se trouve-t-il réduit à discuter les chiffres réclamés par l'artiste, à diminuer le prix de ses travaux. M. Carpenter a fait connaître un précieux mémoire, probablement écrit par l'artiste lui-même et revisé par le roi. Cette pièce capitale doit trouver place ici :

Memoire pour sa mag^tie le roi

	Pour mollures du veu'conte	7 l	
	Une teste d'un veliant poete	[illegible] l	12
+	Le prince Henri	[illegible]	
	Le Roi à la ciasse	200	100
	Le Roy vestu de noir, au prince Pallatin avecq sa mollure	34 l	30
	Le prince Carles avecq le ducq de Jarc, princesse Maria, Ps. Elizabet, Pe Anna	200	100
	Le Roy vestu de noir, au Monsr Morre avec sa mollure	34 l	[illegible]6
+	Une Reyne en petite forme	20 l.	
+	Une Reyne vestu' en blu'	30 l.	
+	Une Reyne mère	[illegible] l	
+	Une Reyne vestu en blanc	50 l	
	La Reyne, pour Monsr Barnino	20 l.	15
	La Reyne, pour Monsr Barnino	[illegible]	15
	La Reyne, pour la Reyne de Bohême	[illegible] l	15
+	La Reyne en petite forme	20 l.	
	La Reyne envoyé à Mons. Fielding	30 l.	20
+	Le prince Carlos en armes, pour Somerset	40 l.	

Le Roy, alla Reyne de Bohême	*20* l.	15
Le Roy en armes, donné au baron Warto	*50* l.	40
La Reyne, au d° Baron	*50* l.	40
Le Roy, la Reyne, le prince Carlos, ou l'ambasr Hopton.	90 l.	75
+ Une Reyne vestu en blu, donné au Conte d'Ollande	60 l.	
+ Deux demis portraits della Reyne, du veu comte.	60 l.	
Une pièce pour la maison à Green Witz	100 l.	
Le dessein du Roy et tous les chevaliers		

Au compte de l'artiste est jointe la note suivante :

Le total du prix de tous les tableaux que Sa Majesté devoit payer d'après le compte envoyé et taxé par le Roy, en comptant ce que Sa Majesté accorde, monte à cinq cent vingt-huit livres	528 *l.*
Les autres tableaux que le Roy a désignés par une croix placée en marge doivent être payés par la Reine, et Sa Majesté doit en fixer le prix. Les arriérés de la pension, montant depuis cinq années à mille livres, à 200 livres par an. . . .	1,000 *l.*
Plus, pour les tableaux que Sir Arthur Hopton reçut en Espagne	75 *l.*
Le total est de.	1,603 *l.*
Les tableaux pour la Reine . .	200 *l.*
Cinq ans de pension.	1,000 *l.*

(*Endossé*) ANTOINE VAN DIKE.

A la suite de ce règlement survint un ordre, en date du 14 décembre 1638, enjoignant au trésorier de l'Échiquier de payer à Van Dyck la somme de mille six cent trois livres, soit mille livres pour l'arriéré de sa pension et six cent trois livres « pour divers tableaux faits par lui et vendus à nous ». Quant aux deux cents livres dues par la reine, le roi ne s'en inquiète pas autrement. Nous ignorons si l'artiste obtint enfin satisfaction.

On connaît plusieurs des tableaux énumérés dans ce curieux mémoire. Le *prince Henri* désigne probablement un portrait du frère du roi, en armure, qui se voit encore à Hampton Court. M. Carpenter présume que la « teste d'un veliant poete » s'applique, soit à sir John Suckling, soit à sir John Mennis, qui furent tous deux soldats ; mais n'est-ce pas attacher un sens trop étroit à ce mot *vaillant* que de le prendre pour synonyme de belliqueux ? L'épithète ne conviendrait-elle pas à un poète de mœurs bourgeoises, mais d'un mérite éminent, tel que Thomas Killigrew, dont on connaît un portrait, aujourd'hui conservé chez le duc de Newcastle, signé et daté précisément de l'année 1638 ?

Quant aux deux toiles représentant « la Reyne pour Mons. Barnino », nous en avons parlé plus haut ; elles se trouvent réunies, dans la galerie de Windsor, aux

cinq enfants de Charles Ier, portant la date de 1637, dont il a pareillement été question ci-dessus. Passons sur les autres articles pour arriver à deux sujets qui méritent une attention particulière. Nous voulons parler du « Roi à la ciasse » évalué deux cents livres par Van Dyck et réduit à cent livres, et du dessin représentant le roi avec tous les chevaliers, dont le prix n'est pas mentionné. Ce dessin existe encore dans la galerie du duc de Rutland. Le graveur Richard Cooper l'a reproduit en fac-similé vers la fin du XVIIIe siècle; il appartenait alors à lord Northington. Il a pour nous un prix inestimable; c'est le seul souvenir qui nous reste du grand projet de Van Dyck pour la décoration de la salle des banquets à Whitehall, dont le plafond avait été peint par Rubens. Nous aurons occasion de revenir sur ce projet quand nous arriverons aux dernières années de l'artiste et quand nous exposerons les motifs qui l'empêchèrent d'atteindre le but qu'il avait poursuivi toute sa vie.

Le beau portrait du roi suivi de son cheval que tient un écuyer, une des gloires du salon carré du Louvre, est universellement connu. La célèbre gravure de Strange a contribué à le populariser[1]. M. Carpenter suppose que c'est le tableau désigné dans le document sous le titre : « le Roi à la ciasse ». L'artiste n'aurait reçu que cent livres pour ce chef-d'œuvre. Les temps étaient durs, les finances épuisées. Malgré sa répugnance pour des mesures aussi mesquines, le roi fut obligé de réduire le prix demandé. Une description de cette œuvre admirable serait superflue, surtout en présence de l'eau-forte de M. Boulard qui fixera les souvenirs du lecteur; mais la découverte de certaines pièces jusqu'ici inconnues nous permet de rectifier un point capital de l'histoire de ce tableau. L'importance de l'œuvre autorise cette digression.

Le catalogue du Louvre dit qu'il vient de la collection de Louis XV, et qu'il avait appartenu au baron de Thiers qui, comme on le sait, vendit en bloc son beau cabinet à l'impératrice de Russie. Il y a là une double erreur. Il est au moins fort douteux que le Charles Ier ait passé par la collection du baron de Thiers, et il n'a jamais appartenu au roi Louis XV. On raconte aussi que ce tableau figurait, au commencement du XVIIIe siècle, dans la galerie de la comtesse de Verrue, qui l'aurait donné au marquis de Lassay. Cependant il n'est pas mentionné sur le catalogue de la comtesse, publié pour la première fois par M. Charles Blanc, dans le *Trésor de la Curiosité*. Le cabinet du marquis de

1. L'estampe fut terminée en 1782. L'année précédente, Strange avait exposé à Paris, au Salon de l'Académie de peinture, sous le n° 293, une miniature exécutée d'après le tableau de Van Dyck. Dans le livret on lit cette remarque : « L'artiste, selon son usage, a peint ce morceau en miniature, avant d'exécuter l'estampe. Il est actuellement occupé à le graver. »

Lassay échut en partie, comme on sait, au comte de la Guiche ; dans le lot de ce dernier se trouvait le Charles Ier. La collection du comte de la Guiche fut vendue



aux enchères en 1770. Le fameux portrait ne trouva pas d'acquéreur et les héritiers le retirèrent à 17,000 livres. C'est sans doute à la suite de cette infructueuse tentative que la comtesse du Barry, en quête d'aïeux distingués, propres à relever l'humilité de son extraction, fit des offres directes aux possesseurs de

la toile. On tomba d'accord, et la favorite devint propriétaire du tableau. Elle l'acheta pour elle et non pour le roi, comme on l'a souvent répété, et le plaça dans sa maison de Luciennes. Au début du règne suivant seulement, elle consentit à s'en dessaisir et le vendit au roi Louis XVI, ainsi que cela résulte de la correspondance que nous allons faire connaître.

Après la mort de Louis XV, la comtesse du Barry, pressée par ses nombreux créanciers, fut réduite à abandonner une partie des richesses de toute nature qui lui venaient des libéralités royales. Le Charles I[er], compris dans cette liquidation forcée, fut offert à M. d'Angiviller, alors directeur des Bâtiments du roi. L'architecte Le Doux, qui avait beaucoup travaillé pour M[me] du Barry, se chargea de la négociation ; nous n'avons pas retrouvé sa lettre ; mais les trois billets qui suivent rendent cette pièce inutile et tout commentaire superflu[1].

LETTRE DE M. D'ANGIVILLER A M. LE DOUX.

[illegible]

J'ai reçu, Monsieur, la lettre par laquelle vous me faites part de l'intention décidée où est madame la comtesse du Barry de vendre le portrait de Charles I[er] et de l'offre qu'on lui en a faite. Je ne laisserai point échapper cette occasion d'acquérir ce morceau précieux. Je le retiens en conséquence pour le compte du Roi et pour le prix de 24,000 livres (ou mille louis) qui en a été offert, et cette somme sera payée comptant et au moment de la remise du tableau.

Je suis, Monsieur, etc.

Ainsi le tableau appartenait à M[me] du Barry. Il resta à Luciennes jusqu'au mois de mai 1775. Le comte d'Angiviller l'acquit alors pour le compte de Louis XVI, moyennant la somme de 24,000 livres ; c'était le prix payé par la comtesse. Les pièces suivantes nous édifient sur la prompte et complète solution de l'affaire :

LETTRE DE M. D'ANGIVILLER A M. JEAURAT, GARDE DES TABLEAUX DU ROI

[illegible]

Sa Majesté vient, Monsieur, d'acquérir de madame la comtesse du Barry le portrait de Charles I[er] par Van Dyck, que vous connoissez sans doute. Il est au château de Luciennes, et le concierge est chargé de le livrer lorsqu'on l'enverra chercher par mon ordre ; c'est pourquoi il est à propos que vous envoyiez à Luciennes les gens nécessaires pour l'enlever de ma part. Et vous aurez soin ensuite de le placer dans le lieu du Cabinet qui vous paroîtra le plus convenable pour sa conservation. Vous voudrez bien me prévenir de son arrivée afin que je puisse l'aller voir.

1. Ces pièces sont tirées de la Correspondance administrative de la Direction des Bâtiments, conservée, avec les papiers de la Maison du Roi, aux Archives nationales, à Paris.





LETTRE DE M. D'ANGIVILLER A M. LE DOUX.

22 may 1775

Je viens, Monsieur, de charger M. Jeaurat de faire transporter de Luciennes le tableau de Van Dyck représentant Charles Ier. Je joins ici l'ampliation de l'ordonnance au moyen de laquelle madame la comtesse du Barry peut faire toucher chez M. Dutartre, trésorier général des Bâtiments de S. M., la somme convenue. Comme c'est par votre entremise que madame du Barry a traité avec les Bâtiments de S. M., je pense ne pouvoir mieux faire que de vous addresser cette ampliation pour que vous veuilliez bien la lui remettre, ou à la personne chargée de ses affaires.

Je suis, Monsieur, etc.

Sur la toile du Louvre, l'artiste a représenté Charles Ier dans la simplicité élégante de son costume de chaque jour. Il nous montre le gentilhomme plutôt que le roi. Les portraits où le souverain porte les insignes de son rang ne sont pas rares dans les collections anglaises. En voici deux tout d'abord à Windsor. L'un, qui se trouve dans la grande salle des chevaliers de la Jarretière, nous fait voir le roi en pied, revêtu d'un costume d'apparat. A côté de lui est placé ce portrait de Jacques Ier dont la tête, selon la tradition, mais la tête seulement, serait peinte par Van Dyck. Robert Strange a laissé une admirable planche de ce tableau, gravée d'après une esquisse qu'il avait découverte à Rome, vers 1770, et qu'il rapporta en Angleterre.

Le Charles Ier en costume royal n'égale, selon nous, ni le portrait du Louvre ni l'autre toile, également à Windsor, où le roi est représenté sur un cheval gris, ayant à ses côtés un écuyer qui porte son casque. Cette composition fait face à la scène de famille qui réunit le roi, la reine et leurs deux enfants. Exécutée, assure-t-on, peu après l'arrivée de l'artiste, elle montre le souverain sous un aspect majestueux et, pour ainsi dire, héroïque. Le cheval gris s'avance lentement, presque de face; le roi, tête nue, la poitrine couverte d'une cuirasse, chaussé de bottes de cuir jaune, passe sous une arcade formant comme un arc triomphal qui laisse apercevoir un fond de ciel empourpré. A sa gauche, M. de Saint-Antoine, duc d'Épernon, maître de la cavalerie, tout habillé de velours rouge d'un ton superbe, avec de longs cheveux flottant sur les épaules, tient le heaume doré de son maître. La noble majesté de cette page d'histoire a été admirablement rendue dans la belle gravure de Baron publiée en 1741.

Presque tous les portraits équestres de Charles Ier, et l'on en compte sept ou huit, pour le moins, sont des esquisses, des répétitions ou des copies de deux

types originaux bien connus : le tableau de Windsor et le grand portrait équestre conservé chez le duc de Marlborough, à Blenheim Palace. Dans celui-ci, le roi porte l'armure complète ; vers le fond, se livre un furieux combat de cavalerie. Sir Thomas Morton marche à côté de son maître tenant son casque. Le cheval, d'une robe couleur crème, se présente presque de profil, tandis qu'à Windsor le cheval gris monté par le roi est vu de face.



La belle peinture de Blenheim fut rapportée de Munich par le fameux duc de Marlborough au début du XVIIIe siècle. Le palais de Buckingham possède une bonne étude pour cette composition. On connaît deux autres études du même sujet : l'une chez le comte de Clarendon, à Grove Park ; la seconde appartenait jadis à M. Hart Davis. Enfin le duc de Portland possède une ancienne copie de ce tableau célèbre. Quant au Charles Ier à cheval de Windsor, il en existe une vieille copie au château d'Hampton Court et une autre à Aspley House, dans la collection du duc de Wellington.

La célèbre toile de Blenheim a été excellemment gravée par Lombart ; cette estampe a donné lieu à une supercherie déjà signalée, et sur laquelle nous ne revenons que pour faire connaître une bien singulière pièce dont nous devons la connaissance à M. le marquis de Chennevières.

Un éditeur, possesseur de la gravure de Lombart, fit effacer la tête de Charles I[er] pour lui substituer celle de Cromwell. Anachronisme choquant au possible, puisque Van Dyck mourut en 1641, bien avant que le Protecteur fût sorti de son obscurité. Cette objection ne laissa pas que d'embarrasser certaines gens qui prétendaient avoir retrouvé le portrait original et bien authentique de Cromwell. La lettre suivante, adressée évidemment au duc d'Antin, alors directeur des Bâtiments du Roi, chargé du département des arts, nous fait savoir comment ces amateurs crédules espéraient justifier leurs prétentions. Nous la donnons sans commentaire. Est-il besoin d'ajouter que nous ne croyons guère à l'authenticité de ce portrait de Cromwell par Van Dyck ?

Monseigneur,

Je me flate que Votre Grandeur ne desaprouvera pas la liberté que je prens de luy écrire pour luy donner avis que dans la succession mobilière de feu mon beau-père, dont les autheurs protestants étoient en gros commerce en Angleterre et en Hollande, il se trouve un portrait original du fameux Cromwell peint par Van Dyck, dans le temps que cet usurpateur n'étoit encore que Colonel, à l'âge d'environ 37 à 38 ans. Il est représenté cuirassé, le baton de commandement à la main, et le tableau est de la grandeur et du volume de nos portraits ordinaires. Quelques-uns des seigneurs anglois qui passent souvent par notre ville, en ayant oüy parler, sont venus le voir, et, après l'avoir examiné, ils m'ont avoüé qu'on n'en avoit en Angleterre que des copies, et que cet original qu'on cherche depuis longtemps manque à la gallerie de Wesmynster. Ces M[rs] m'ont offert en mesme temps de l'achepter; mais, pour m'en dispenser jusqu'à ce que je sçache précisément vos intentions, Monseigneur, je leur ai fait réponse que j'étois en marché avec une personne de la plus haute considération et qu'avant toutes choses il falloit sçavoir à quoy aboutiroit la conclusion. J'ai cru, Monseigneur, devoir en agir de la sorte, pour vous faciliter l'acquisition d'un nouvel ornement à votre précieux cabinet. Il seroit party avec ma lettre et je me serois contenté du seul plaisir de faire quelque chose qui vous fût agréable si mon épouse étoit seule héritière. J'attends l'honneur de votre réponse et suis avec un très profond respect,

Monseigneur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

M. de Bresme,
Lieutenant civil de Calais.

Calais, 8 juillet 1728.

Au cas que la proposition n'ait rien qui vous agrée, Monseigneur, et qu'il vous plaise de céder mes offres à quelqu'un, je me ferai toujours un devoir de préférer qui vous trouverez bon.

Nous n'en avons pas encore fini avec les portraits équestres de Charles Ier. Le musée de Madrid en possède un qui diffère sensiblement des toiles de Windsor et de Blenheim. Ici, le roi seul, sans écuyer, monte un cheval gris s'avançant presque de face ; il porte sur sa cuirasse un large col de dentelle ; de la main gauche, il tient le bâton de commandement appuyé sur sa cuisse. Les branches d'un arbre touffu abritent le cavalier et remplacent l'arcade qui encadre l'effigie de Windsor.

Elle date aussi des premiers temps du séjour de Van Dyck en Angleterre, cette peinture de Buckingham Palace où la reine de profil, à mi-corps, tend une couronne de lauriers à son époux placé vis-à-vis d'elle. La gravure de Robert van Voerst, exécutée à Londres, porte la date de 1634. Le tableau est donc, au plus tard, de la même année.

L'énumération de tous les portraits de Charles Ier, dus au pinceau de Van Dyck, nous entraînerait bien loin. La place nous manque pour nous étendre davantage. Il suffira d'avoir rappelé les plus importants et les plus célèbres. Au surplus, il n'est, pour ainsi dire, pas de grande collection en Angleterre qui n'en puisse montrer au moins un. Quelquefois, comme dans les galeries de lord Ashburton, du comte de Harrington, de sir Thomas Sebright ou du vicomte Gailway, le roi se présente en pied avec son chapeau et un habit de ville, généralement de velours noir, sur lequel se découpent les admirables dentelles d'un col plat et de ses larges manchettes. Plus souvent le peintre nous le montre à mi-corps, en cuirasse, son casque posé sur une table, à côté de lui, ou bien dans un élégant costume de soie, ordinairement de couleur sombre. C'est sous cet aspect qu'il apparaît au musée de Dresde, sur la belle toile qui fait pendant au portrait de la reine.

Et combien d'œuvres douteuses ou absolument apocryphes nous aurions à signaler, si nous entreprenions une énumération complète des vingt-cinq ou trente portraits de Charles Ier disséminés un peu partout, en Angleterre, en France, en Allemagne, à Madrid, à Florence ! Beaucoup ne sont évidemment que des copies ou des répétitions, travail d'élève à peine retouché par le maître, œuvres médiocres, destinées à être répandues parmi les favoris du prince ou à être envoyées, comme présent royal, dans les cours étrangères.

Le portrait de la reine fut répété aussi souvent au moins, comme on l'a déjà dit, que celui de Charles Ier. Et ces différentes images offrent bien peu de différences. Nous avons signalé, dans la galerie de Windsor, les deux cadres qui montrent la princesse de face et de profil et le grand tableau qui la réunit à son

époux et à ses enfants. L'artiste a mis à ces peintures tout son soin, tout son talent. Le portrait de profil surtout est d'une finesse d'exécution incomparable ; la délicatesse du modelé, la fraîcheur de la coloration en font une œuvre hors ligne. La reine est vêtue d'une de ces robes de satin blanc, échancrées sur la poitrine, pour lesquelles le peintre a toujours montré une grande prédilec-



ÉTUDES DE FEMMES
(Au dos du dessin on lit : « Plusieurs études pour Thisbé. »)
Dessin du musée du Louvre (Coll. de Mariette).

tion. Parfois, il remplace l'étoffe blanche par du satin bleu pâle ; plus rarement, il lui substitue une soie jaune aux reflets dorés. Le corsage est orné d'un double rang de pierres précieuses enchâssées dans une monture émaillée. Enfin le collier étroit de grosses perles dont Van Dyck fait un si fréquent usage enserre le cou et fait ressortir la blancheur nacrée de la peau.

Sauf dans les toiles qui représentent la princesse entourée de ses enfants ou accompagnée de son mari, l'artiste fait généralement peu de frais d'imagination pour varier son attitude et son costume. En pied ou coupée aux genoux, elle se tient le plus souvent debout, à côté d'une table sur laquelle est posée la couronne royale, avec un vase garni de quelques roses. Tantôt elle prend une de ces fleurs, tantôt elle laisse tomber languissamment une main le long de sa robe et tient l'autre bras replié sur la ceinture. Parfois, un grand rideau sombre, broché d'or, tendu dans le fond, sert de repoussoir aux fraîches carnations du modèle et aux reflets brillants du satin. L'artiste semble ordinairement fort peu préoccupé d'embellir ou de rendre agréables les traits de la reine. Quelques-unes de ces toiles sont des merveilles de couleur ; presque jamais le visage ne présente un ensemble séduisant ou régulier. La moindre beauté de la cour de Charles Ier devait facilement éclipser sa souveraine. Faut-il donc souscrire à l'opinion, si paradoxale en apparence, de Walpole, quand il prétend que Van Dyck réussissait bien mieux les têtes d'hommes que les portraits de femmes, que ceux-ci ne donnent en général qu'une faible idée de la beauté célèbre des grandes dames de la cour d'Angleterre, et qu'enfin l'exécution des mains l'emporte le plus souvent sur celle du visage? Pour être excessive et trop absolue, cette critique ne laisse pas que d'avoir une apparence de justesse. L'examen attentif des portraits de la reine Henriette suffirait à le prouver.

Beaucoup de collections anglaises qui se vantent de posséder l'image de la reine Henriette-Marie peinte par Van Dyck ne renferment que de médiocres copies de tableaux connus, ou quelque œuvre d'un ordre inférieur ne rappelant même pas les traits de la femme de Charles Ier. Si l'on observe que, dans un espace de neuf années, il est sorti de l'atelier du peintre de la cour au moins vingt-cinq ou trente portraits du roi, autant de la reine, et huit ou dix de leurs enfants ; si l'on remarque qu'un certain nombre de ces tableaux sont des compositions à trois, à quatre et même à cinq personnages, on reconnaîtra que les commandes royales ont dû absorber la meilleure part du temps de l'artiste.

Maintenant que nous en avons fini avec la famille de Charles Ier, nous passerons successivement en revue les différents personnages dont Van Dyck reproduisit les traits et dont le souvenir mérite d'être rappelé au milieu de cette immense quantité de modèles qui posèrent tour à tour devant lui. Quelques familles, en relation plus directe avec l'artiste, doivent à cette circonstance une sorte de privilège et possèdent jusqu'à huit ou dix portraits de leurs ancêtres, tous de la

main du maître. Ainsi, il a répété jusqu'à dix fois les traits de l'infortuné comte de Strafford. Il a peint à sept reprises différentes le comte d'Arundel, son fidèle protecteur, soit seul, soit en compagnie de la comtesse, lady Alathea Talbot. On retrouve dans les collections anglaises sept portraits du comte ou de la comtesse de Pembroke; dans ce nombre est compris le grand et célèbre tableau qui réunit sur la même toile tous les membres de la famille, et que Baron a gravé en 1740, avec son talent ordinaire. On connaît quatre portraits du duc et de la duchesse de Richmond. Il paraît inutile de multiplier ces exemples.

Peu de ces tableaux sont datés; il est donc impossible d'établir un ordre quelconque de leur exécution. Pour quelques-uns seulement, des circonstances particulières permettent de fixer, au moins approximativement, leur date. Nous nous occuperons d'abord de ceux-ci, sauf à revenir ensuite sur les compositions qui, par un mérite supérieur, méritent d'arrêter un moment l'attention.

Nous avons insisté sur la part prise par Kenelm Digby aux démarches qui décidèrent Van Dyck à se fixer en Angleterre. L'artiste, assure-t-on, n'aurait pas été insensible aux charmes de la belle lady Venetia, femme de sir Kenelm. De méchants propos se répandirent. Pour répondre à ces bruits, Van Dyck représenta la femme de son ami dans une de ces compositions allégoriques pour lesquelles il a montré parfois une propension malheureuse. Le tableau est à Windsor. L'auteur a beau entasser emblèmes sur emblèmes, représenter son héroïne sous les traits de la Prudence assise sur un personnage à double face qui figure la Calomnie, mettre près d'elle une colombe, symbole de l'Innocence, placer deux Amours à ses pieds, faire supporter une couronne sur sa tête par trois autres Amours, cet étrange amalgame d'éléments disparates laisse une impression déplaisante. Nous préférons un simple portrait de femme dans ses atours de chaque jour. Comme lady Venetia mourut dans le cours de l'année 1634, l'allégorie de Windsor serait, au plus tard, de cette année-là, ou même de 1633. Après sa mort, Van Dyck la représenta une dernière fois sur son lit funèbre; de sa main s'échappe une rose effeuillée, symbole moins prétentieux que ceux de la grande composition de Windsor. Cette toile décore la galerie de Dulwich.

A diverses reprises, l'artiste a tenté des incursions dans le domaine de l'allégorie. Ces essais ne lui portent généralement pas bonheur. C'est une dame représentée en Minerve, une autre en Vénus, la comtesse de Southampton en Fortune assise au milieu des nuages, une tête de mort sous les pieds. A côté de la figure allégorique de lady Venetia, la galerie de Windsor montre un tableau où la duchesse de Richmond, fille du duc de Buckingham, apparaît en sainte

Agnès, avec un costume qui ne s'éloigne pas sensiblement des toilettes du temps. Elle étend la main droite vers un agneau. Réduite à ces termes, l'allégorie n'a rien de choquant. Toutefois, le portrait de la duchesse de Richmond ne saurait être mis au nombre des bonnes toiles de la collection de la reine. Quant à la comtesse de Dorset, dont Van Dyck a également fait une sainte Agnès, et qui se voit aussi à Windsor, on la considère généralement comme une copie ; l'original appartiendrait à une galerie particulière. Combien est supérieur aux précédents le portrait de sir Kenelm Digby, exécuté probablement à la même époque que celui de sa femme ! Assis dans un fauteuil, vêtu d'un riche pourpoint, notre personnage présente presque de profil sa tête ronde, à moitié chauve. Son coude s'appuie sur une table qui supporte une sphère armillaire. Le tableau est excellent de tous points.

Plus tard, lorsqu'il fit graver le portrait de Digby par Robert van Voerst, Van Dyck voulut exprimer en une devise son admiration pour le caractère et la loyauté de son fidèle protecteur. Il s'adressa au savant François Junius. La lettre qu'il lui écrivit pour lui présenter sa requête et le remercier en même temps de l'envoi d'un de ses ouvrages est parvenue jusqu'à nous. Elle appartient aux riches collections du British Museum. M. Carpenter et, après lui, son traducteur, M. L. Hymans, l'ont publiée en fac-similé. Il suffira d'en donner ici la traduction. Ecrivant à un de ses compatriotes, Van Dyck s'est servi de la langue maternelle ; la lettre est rédigée en flamand. Remarquons en passant que notre artiste avait une instruction fort étendue pour son temps. Il possédait au moins quatre ou cinq langues, sinon davantage : le flamand et l'espagnol, appris dans son enfance ; l'italien, l'anglais, le français dont il ne paraît pas s'être servi dans sa correspondance, et peut-être aussi le latin que tout homme d'une éducation un peu soignée devait lire couramment.

Voici la lettre écrite à François Junius dans le courant de l'année 1636 :

Monsieur,

Le baron Canuwe m'a renvoyé par mer un exemplaire de votre ouvrage De pittura veterum, *qui lui paraît d'un grand mérite et qu'il considère comme un travail des plus érudits. Je suis certain qu'il obtiendra du public un accueil aussi satisfaisant que tout livre publié par vous jusqu'à ce jour et que les arts recevront de nombreux éclaircissements d'un livre aussi remarquable qui doit à coup sûr avancer leur réhabilitation et assurer une grande réputation à son auteur. Je l'ai récemment communiqué à un homme très instruit qui venait me visiter, et il m'est difficile de vous dire en quels termes favorables il parla de votre livre qu'il regarde comme le plus curieux et le plus profond qu'il ait jamais connu.*

Ledit baron Canuwe désire en recevoir un exemplaire aussitôt qu'il sera mis en vente, persuadé qu'il est que chacun le lira avec un intérêt particulier, et il est impatient de l'avoir sous les yeux.

Comme j'ai fait faire la gravure du portrait du chevalier Digby dans l'intention de la mettre en vente, je vous prie humblement de me gratifier de quelques mots pour lui servir d'inscription. Ce sera me rendre un service et me faire un grand honneur.

La présente ne tendant qu'à vous offrir mes respectueux services, croyez-moi toujours, Monsieur,

Votre indigne serviteur,
ANTE VAN DYCK.

C'est donc à François Junius qu'il faut attribuer la devise quelque peu prétentieuse : *Impavidum ferient ruinæ*, inscrite sous le portrait de sir Kenelm Digby. La gravure de Robert van Voerst entra dans la suite des *Centum Icones*. La planche est conservée à la Chalcographie du Louvre.

La lettre adressée à Junius prouverait au besoin que, malgré ses nombreuses occupations en Angleterre, Van Dyck ne cessait de se préoccuper de la gravure aussi bien que de la publication de ses portraits. Peut-être l'entreprise se faisait-elle pour son compte et à ses frais. L'iconographie ayant été bien accueillie dès ses débuts, son auteur était amené à augmenter sans cesse le nombre des portraits. Aussi introduisait-il dans cette collection tous les personnages en vue dont le nom devait attirer l'attention du public.

Kenelm Digby ne se contenta pas d'avoir fait reproduire, à plusieurs reprises, les traits de sa femme ainsi que les siens. Il demanda à notre artiste des tableaux d'histoire et de genre ; Bellori donne l'énumération de ces peintures. C'était un *Christ descendu de la croix*, avec Joseph et Nicodème, la Madeleine et la Vierge qui s'évanouit ; un *Saint Jean-Baptiste* dans le désert ; une *Madeleine* inspirée par le chant des anges ; *Judith tenant la tête d'Holopherne ;* le *Christ rendant le dernier soupir*. Plusieurs de ces tableaux sont restés en Angleterre. Le dernier fut offert par son propriétaire à la princesse de Guéméné quand, chassé d'Angleterre par la Révolution, Digby vint demander asile à la France.

Fervent admirateur du talent de Van Dyck, sir Kenelm prenait plaisir à faire reproduire ses compositions originales par les plus habiles miniaturistes. Au XVIIIe siècle, Horace Walpole réunit deux collections de miniatures signées par Pierre et Isaac Olivier, exécutées pour la plupart d'après des portraits de personnages appartenant à la famille Digby. Cette curieuse suite a été récemment et définitivement dispersée en 1842, lors de la vente des collections de Strawberry-Hill. Leur ancien possesseur a donné un catalogue détaillé dans ses *Anecdotes*.

Bien que presque tout son temps fût absorbé par la peinture du portrait, Van Dyck ne pouvait résister aux instances de ses protecteurs et de ses amis quand ils lui demandaient une composition religieuse ou historique. On vient d'énumérer celles qu'il peignit pour le chevalier Digby; le roi ne se montra pas moins empressé à employer le talent de son peintre favori. Il lui commanda surtout des sujets mythologiques. C'était la *Danse des Muses et d'Apollon sur le Parnasse*, une *Danse d'Amours près de Vénus et d'Adonis couchés, Apollon écorchant Marsyas*, enfin une *Bacchanale*. La reine n'avait pas les mêmes motifs que son mari pour craindre les sujets religieux. Elle voulut avoir une répétition du *Repos en Egypte* avec la danse des anges. Tels sont, au dire de Bellori, les principaux tableaux historiques ou religieux peints par notre artiste pendant son séjour en Angleterre. Il fallait pour le détourner de ses lucratives occupations une aussi puissante intervention qu'un désir du roi ou la prière amicale d'un intime comme sir Kenelm Digby.

Parmi les rares portraits datés de Van Dyck, on cite celui de Robert Rich, comte de Warwick, peint en 1632, c'est-à-dire dès les premiers mois qui suivirent son arrivée. Ce tableau, où le noble seigneur est représenté en pied, avec une armure, est toujours demeuré dans la collection des comtes de Warwick. En 1633, nous ne voyons à signaler que la toile représentant la reine Henriette accompagnée de Jeffrey Hudson. Nous avons parlé plus haut de cette œuvre remarquable offerte par le roi à son fidèle et infortuné ministre, le comte de Strafford, et conservée aujourd'hui dans la galerie du comte Fitz-William. Dans le courant de la même année furent terminés les différents portraits de lady Venetia Digby. On n'en compte pas moins de quatre, en y comprenant la composition qui la montre sur son lit de mort, laissant échapper de sa main défaillante une rose fanée.

Van Dyck continue les travaux considérables dont il est chargé pendant les huit premiers mois de l'année 1634. Nous avons signalé plus haut la peinture de Buckingham Palace réunissant le roi Charles et la reine Henriette qui présente à son époux une couronne de lauriers, et dont la gravure porte la date de 1634.

Dans le courant de cette même année, l'artiste, sollicité probablement par des intérêts de famille, prend congé de la cour d'Angleterre et se rend dans les Pays-Bas. Il y avait laissé une fille naturelle, nommée Marie-Thérèse, dont l'éducation était confiée à sa sœur Suzanne. Le désir de revoir sa fille et ses sœurs, et peut-être aussi d'autres préoccupations le déterminèrent à ce voyage qui dura plusieurs mois. Bien que les historiens nous tiennent fort peu au courant des divers

incidents de sa vie, il paraît probable qu'il fit plus d'une apparition dans sa patrie durant le temps de son exil volontaire; et sans doute le voyage de 1634 se répéta plusieurs fois. Mais nous ne connaissons, d'une manière certaine, que celui dont nous parlons ici et un autre qui précéda immédiatement la mort d'Antoine.



SUJET MYTHOLOGIQUE

Dessin du musée du Louvre (Collection de Mariette

Avant de quitter l'Angleterre, il terminait un portrait de Balthazar Gerbier. Si les relations des deux Flamands furent un peu tendues à la suite de la correspondance citée plus haut, la mauvaise humeur d'un courtisan aussi délié que Gerbier ne pouvait durer longtemps en présence des marques de faveur que

notre artiste recevait des plus hauts personnages de l'Angleterre. L'habile diplomate voulut, lui aussi, faire retracer ses traits par le portraitiste à la mode. Le tableau porte une inscription précieuse, car elle donne une date. On lit sur le fond de la toile : ÆTATIS SUÆ 42, ANNO 1634. Les deux chiffres sont bien d'accord; car Gerbier, né en 1592, atteignait alors sa quarante-deuxième année. Pour cette fois, il est représenté seul; plus tard, Van Dyck exécutera, sur sa demande, la copie d'une grande composition où Rubens l'avait peint en compagnie de sa femme et de ses enfants. La copie de Van Dyck est conservée à Windsor, dans un salon où sont groupées plusieurs toiles de Rubens appartenant à la reine, auprès du fameux saint Martin qui avait inspiré le tableau de Saventhem. Ces portraits des membres de la famille de Gerbier ont donné naissance à une singulière légende. La toile, dit-on, n'avait pas d'abord sa taille actuelle. La famille s'étant accrue, le châssis fut élargi une première fois, puis une seconde, pour recevoir les enfants qui ne figuraient pas dans la composition primitive. Et, de fait, le groupe principal est massé tout entier vers la gauche. Balthazar Gerbier, vêtu à la mode flamande, en costume noir et en grand chapeau de feutre, se penche vers la chaise où la mère, assise, donne le sein à son dernier né, tandis que de jeunes babys jouent à ses pieds. Rien ne les relie aux enfants disséminés sur la droite du tableau. Aussi cette partie de la scène semble-t-elle vide; l'addition successive de plusieurs figures expliquerait ce détail. En même temps, les personnages essentiels rappellent bien plus les dispositions familières à Rubens que celles de Van Dyck. Tandis que le premier s'efforce de rattacher les uns aux autres, par une action commune, les différents acteurs d'une scène intime, Van Dyck se contente le plus souvent de les juxtaposer. Chez Rubens, ils appartiennent à un ensemble. Au contraire, les différents personnages que son élève réunit sur la même toile restent indépendants les uns des autres; on les isolerait sans inconvénient.

Ces réflexions s'appliqueraient aux plus célèbres tableaux de notre artiste, à la famille de Charles Ier de Windsor, aussi bien qu'à la grande composition où sont représentés le comte de Pembroke, sa femme et ses enfants.

Cette toile célèbre, un des tableaux de famille les plus vantés d'Antoine Van Dyck, se voit encore à Wilton House, chez les descendants du lord chambellan Philippe Herbert, comte de Pembroke. La composition ne compte pas moins de dix figures en pied, sans compter les anges qui volent dans le ciel, rappelant les trois enfants que le noble lord avait perdus. Baron a exécuté, en 1740, une admirable gravure de ce chef-d'œuvre. Malheureusement, vers le milieu du

XVIII[e] siècle un barbouilleur effronté, dont le nom mérite d'être signalé à l'indignation publique, — il s'appelait Brompton, — se chargea de la restauration de cette peinture et la ruina complètement. D'après le témoignage de l'auteur des *Anecdotes sur la peinture*, la couleur chaude et harmonieuse de Van Dyck avait fait place à des tons faux et criards. Le misérable avait eu l'impudence de repeindre plusieurs têtes. Au sortir de ses mains, le tableau offrait l'aspect le plus lamentable. Horace Walpole nous a laissé sur cette œuvre capitale l'opinion de deux de ses contemporains. Tandis que l'un n'a pas assez d'admiration et d'éloges pour le tableau de Wilton House, l'autre ne tarit pas en critiques. Il nous a paru curieux de rapprocher les principaux passages de ces deux appréciations si diverses, émanées l'une et l'autre de connaisseurs compétents qui s'étaient livrés à un examen approfondi du tableau.

« A Van Dyck, dit le critique enthousiaste, l'Angleterre doit le premier, le plus beau tableau de portraits du monde entier, celui de la famille du comte de Pembrocke, à Wilton... L'artiste en a fait un tableau historique en y plaçant un événement intéressant pour tous ceux qu'il concerne. Le comte de Pembroke, ayant assemblé sa famille, lui annonce, avec une figure émue, la nécessité où se trouve son fils aîné, Charles lord Herbert, de rejoindre l'armée du grand-duc de Toscane, pour y gagner de la gloire et l'expérience des armes, bien qu'il eût épousé peu de temps auparavant Marie, fille du duc de Buckingham. Lord Herbert reçoit cette nouvelle avec la vaillante ardeur d'un jeune héros ; mais sa jeune femme l'entend avec une vive émotion, qu'elle cherche à cacher en détournant la tête ; et, ainsi, elle offre au spectateur l'occasion d'admirer sa belle figure rendue plus belle encore par l'effort qu'elle fait pour retenir ses larmes[1]. »

Ecoutons maintenant le critique sévère, une des premières autorités du XVIII[e] siècle en matière d'art, selon Walpole : « J'ai examiné ce tableau avec grande attention, et j'avoue à regret que je ne saurais l'admirer, ni dans son ensemble ni dans ses détails. Je préférerais de beaucoup les portraits de Charles, à Hampton Court, qui ne renferment qu'un personnage, à celui-ci, bien qu'il en offre treize. Van Dyck se montre rarement à son avantage quand il a plusieurs personnages à grouper... Ici, il se trouve engagé dans une scène historique qui a vingt pieds sur douze. L'arrangement d'un tel tableau demandait plus d'habileté qu'il n'en possédait. En premier lieu, il n'y a aucun essai d'effet. Il aurait pu

1. Walpole ajoute que le fils du comte de Pembroke s'était marié vers la Noël de 1634 et mourut à Florence de la petite vérole, en janvier 1636. Le tableau aurait donc été peint dans le courant de l'année 1635 ; d'après le même auteur, il fut payé 500 jacobus valant 500 livres sterling.

introduire quelque petite scène de famille qui eût donné plus d'expression aux personnages... La composition fait aussi bien défaut que le dessin. Les figures sont mal groupées et ne produisent pas un ensemble. Le coloris aussi est discordant. Si, après avoir jeté un coup d'œil sur l'ensemble, nous passons aux détails, je crains que notre critique ne soit aussi sévère... Quelques-unes des attitudes sont forcées, vous y cherchez en vain la simplicité de Van Dyck. Mais ce qui choque le plus, c'est le manque d'harmonie ; ici cette règle est tellement peu observée que, tout en faisant la part des différentes complexions, ces têtes, bien que du même pays, paraissent appartenir à des climats complètement différents... » Toutefois notre auteur reconnaît ensuite que ce défaut doit être plutôt reproché à Brompton, l'infâme restaurateur de la peinture, qu'à Van Dyck.

Ne croirait-on pas lire la description de deux toiles différentes ? Si rigoureux que soient les reproches adressés au tableau en question, ils ne laissent pas que de présenter des remarques assez justes. L'artiste se sent mal à l'aise quand il doit grouper plusieurs personnages, surtout si ces personnages sont des portraits. Que fait-il alors ? Il assoit sur une estrade élevée de quelques marches et surmontée d'un dais les chefs de la famille ; autour des parents, il dispose un ou deux enfants, debout sur les marches de cette estrade ; puis il disperse les autres, un peu au hasard de sa fantaisie, sur le reste de la toile. On pourrait, sans inconvénient, détacher un ou plusieurs des figurants, car ils ne se relient point les uns aux autres par une action commune. Si l'on rapproche de la famille du comte de Pembroke le tableau qui représente Jean, comte de Nassau-Siegen, avec sa femme [1] et ses enfants, le défaut que nous signalions, c'est-à-dire l'absence de composition, devient encore plus sensible. Cette dernière toile, de la même dimension à peu près que la précédente, se trouve aujourd'hui dans la collection du comte Cowper. Elle aussi a été admirablement gravée par Baron.

Le comte de Nassau, gros personnage à tête chauve, vêtu d'un riche costume, est assis sur un siège élevé, ayant sa femme à son côté. Celle-ci pose la main sur l'épaule de son fils, tandis que la fille aînée monte les marches, ayant derrière elle ses deux sœurs cadettes se détachant sur un fond de paysage.

Parmi les portraits de famille qui jouissaient autrefois d'une grande réputation, il faut signaler celui où Van Dyck avait réuni le comte et la comtesse d'Arundel avec leurs enfants. Un de ces derniers tenait le bouclier jadis offert au

1. La femme du comte de Nassau était Ernestine de Ligne, comtesse d'Arenberg, à qui est dédié le portrait du comte, gravé par Vorsterman. Elle eut quatre enfants : un fils, né vers 1621 ou 1622, et trois filles. Tous les quatre figurent sur le tableau



comte de Surrey par le grand-duc de Toscane après un tournoi. Deux autres fils du noble seigneur portaient le casque de Jacques IV et son épée tombée en la possession du duc de Norfolk, père du comte de Surrey, à la bataille de Floddenfield. Malheureusement, ce tableau resta à l'état de projet. Van Dyck se contenta de dessiner les personnages au crayon. Philippe Fruytiers a peint sur ce dessin une miniature, dont G. Vertue nous a laissé la gravure.

Si le talent de Van Dyck s'accommodait mal des vastes scènes avec de nombreux acteurs, il réussissait mieux dans les tableaux ne comportant que deux figures, soit en pied, soit à mi-corps. Nous avons déjà rencontré l'occasion de signaler un certain nombre de ces doubles portraits peints sur une même toile. En Angleterre, il demeure fidèle à son goût pour cette disposition particulière.

Au premier rang des tableaux appartenant à cette catégorie, se place celui qui représente Georges Villiers, second duc de Buckingham, et lord Francis, son frère. Dans cette toile, conservée à Windsor, les deux jeunes garçons en pied sont peints avec une délicatesse singulière. Rien de charmant comme ce couple élégant, noble, distingué. Il a sa place marquée parmi les chefs-d'œuvre du maître et soutient fort bien le voisinage des *Enfants de Charles Ier*. Le peintre aurait peut-être une tendance à vieillir le visage des babys de trois à six ans; mais, quand il a devant lui un jeune garçon de dix ou douze ans, vêtu d'un costume de soie claire, il trouve des finesses de ton exquises pour rendre la souplesse et la grâce de l'adolescence.

Ces observations s'appliquent également au double portrait en pied, sur une même toile, de John et Richard Stuart, fils du duc de Richmond, ainsi qu'au tableau du Louvre réunissant les deux princes palatins, neveux de Charles Ier. L'aîné était ce prince Rupert, non moins célèbre comme amateur et comme artiste que comme soldat. Après avoir commandé les armées de Charles Ier contre les soldats de Cromwell, il attacha son nom à la découverte de la gravure en manière noire. Van Dyck avait déjà peint le prince Rupert quand il ne comptait que treize ou quatorze ans. C'est une de ses meilleures œuvres au musée du Belvédère. On trouvera ici une eau-forte de ce beau portrait, gravée par M. W. Hecht, de Munich.

Walpole épuise les formules de l'admiration la plus enthousiaste au sujet de la toile où le comte de Strafford est assis près de son secrétaire qui écrit sous sa dictée. Véritable tableau historique, ce portrait est aujourd'hui conservé chez le comte Fitz-William; plusieurs galeries anglaises en possèdent des répétitions ou des copies.





Nous reviendrons plus loin sur le tableau daté, conservé à Windsor, qui réunit les poètes Carew et Killigrew. Mais avant de clore notre énumération sommaire des portraits doubles, disons quelques mots de la toile où l'artiste a groupé son plus ancien Mécène, le comte d'Arundel, avec sa femme lady Alathea Talbot. Les traits un peu vulgaires de lady Alathea respirent la bonté. Elle examine avec son mari une carte de géographie. Walpole prétend que l'artiste faisait allusion à l'intention qu'eut un moment Thomas Howard d'aller fonder un établissement dans l'île de Madagascar. A part les portraits signalés, Van Dyck peignit pour le comte d'Arundel plusieurs sujets historiques transportés plus tard sur le continent où ils furent vendus et dispersés vers 1643.

Les tableaux qui réunissent deux figures de femmes sont assez rares. Cependant l'artiste a groupé sur une même toile la célèbre comtesse de Carlisle et sa sœur, la comtesse de Leicester. Sur une autre, il a représenté ensemble Philadelphie et Élisabeth Wharton. Cette dernière composition, aujourd'hui chez lord Wharton, a été gravée par P. Van Gunst.

Au surplus, dans la dernière édition des *Anecdotes sur la peinture*, le commentateur de Walpole présente une liste méthodique des principaux tableaux conservés dans les collections d'Angleterre. Il rapproche les portraits équestres, les portraits de famille, les tableaux à deux personnages en pied, puis à mi-corps. Sans doute cette liste n'est point encore définitive ; mais avec les travaux de Waagen et de Smith, nous arrivons à posséder ainsi le détail à peu près complet de toutes les œuvres de Van Dyck conservées dans les inaccessibles musées de l'aristocratie anglaise. Nous trouvons encore dans les notes du livre de Walpole une remarque fort judicieuse qu'il convient de rapporter, car elle explique de la manière la plus naturelle les répétitions si fréquentes du même original : « Il semblerait, dit Walpole, qu'il était d'usage parmi les admirateurs de Van Dyck de lui faire répéter les portraits des mêmes personnages et de se les offrir à l'occasion d'un mariage ou par legs dans les testaments. » L'hypothèse admise, et elle paraît fort plausible, il est plus que probable que le maître ne prit point la peine de se copier lui-même et laissa cette tâche ingrate à ses nombreux élèves. De là, cette infériorité choquante d'un grand nombre de toiles qui passent et ont toujours passé pour des originaux ; de là aussi ces nombreuses répétitions anciennes du même portrait.

Arrivons maintenant au séjour que Van Dyck fit dans sa patrie pendant le cours de l'année 1634. On avait supposé jusqu'ici qu'il n'avait quitté l'Angleterre qu'au mois de septembre ; mais certaines pièces tout récemment découvertes font

remonter son départ à une date sensiblement antérieure, à moins de supposer qu'il soit venu deux fois dans les Pays-Bas, à un intervalle de quelques mois, hypothèse qui ne paraît guère admissible.

Le 28 mars 1634, Antoine se rendait acquéreur d'une rente de cent vingt-cinq florins du Rhin, assise sur la seigneurie de Steen qui allait devenir, l'année suivante, la propriété de Rubens. Était-il à Anvers ou à Bruxelles dès cette époque ? Il est permis de le supposer quand on le voit, le 14 avril suivant, passant par-devant notaire, à Bruxelles, une procuration qui confère à sa sœur Suzanne l'administration des biens qu'il possédait à Anvers.

Nous le retrouvons un peu plus tard dans sa ville natale. Le 18 octobre, il est nommé par acclamation doyen de la corporation anversoise de Saint-Luc. C'était la plus éclatante consécration de sa renommée que le premier peintre du roi d'Angleterre pût recevoir de ses compatriotes. Quant à exiger de lui qu'il remplit strictement les devoirs attachés à cette charge, il n'y fallait pas songer. On savait que des engagements impérieux le rappelleraient trop vite en Angleterre. Aussi avait-on pris la précaution de lui donner un adjoint qui pût vaquer aux affaires de la communauté. Toute sa vie, Van Dyck resta profondément attaché à la guilde de Saint-Luc dans laquelle il comptait de nombreuses relations. Empêché par ses occupations, par l'éloignement, d'entretenir avec elle des relations régulières, il tenta du moins de doter son pays d'adoption d'une institution semblable aux vieilles corporations flamandes. Sur son initiative se forma à Londres une communauté de Saint-Luc sur le modèle des guildes anversoises. Tous les Flamands fixés en Angleterre, tous les élèves qui secondaient le premier peintre de la cour dans ses travaux, tous les artistes enfin s'empressèrent de se faire affilier. Les réunions se tenaient à la taverne de *la Rose*, dans Fleet Street. Les registres de la corporation existent encore, assure-t-on. Remontent-ils jusqu'à Van Dyck ? Nous l'ignorons, ne connaissant leur existence que d'une manière indirecte.

Notre artiste, dans le cours de son voyage de 1634, semble avoir résidé bien plus longtemps à Bruxelles qu'à Anvers. Au mois d'octobre, il est occupé, dans la capitale des Pays-Bas espagnols, à peindre le portrait du duc d'Orléans, Gaston, frère du roi Louis XIII. Ce prince léger et versatile venait de faire sa paix avec le terrible cardinal de Richelieu et était sur le point de quitter la Flandre. Au milieu d'octobre, il arrivait à Paris. Son portrait daterait donc du commencement du mois. Van Dyck peignit en même temps Marguerite et Henriette de Lorraine. La première, femme du duc d'Orléans, avait épousé, deux ans auparavant, contre le gré du roi de France. Lors de

son mariage, elle comptait dix-neuf ans à peine. Quant à Henriette, de huit ans plus âgée que sa sœur, elle avait perdu en 1631, son mari, Louis, bâtard de Guise, prince de Phalsbourg et de Lixen. Ces deux princesses séjournèrent longtemps dans la ville de Bruxelles et s'y firent recevoir plus tard dans la confrérie de Notre-Dame des Sept-Douleurs.

Ces portraits étaient à peine terminés lorsque l'artiste entreprit celui du prince Thomas de Carignan, frère du duc de Savoie. Ce personnage gouvernait les Pays-Bas depuis la mort du duc d'Aytona, en attendant l'arrivée du cardinal infant. Il existe plusieurs répétitions de ce portrait. Celle du musée de Berlin paraît inférieure à l'exemplaire de Windsor, qui se distingue par une exécution plus franche et plus brillante. Le plus beau de tous les portraits du prince de Carignan est certainement celui du musée de Turin qui le représente à cheval.

Tout en travaillant pour les grands seigneurs, notre artiste n'oubliait pas une entreprise qui lui tenait fort à cœur ; nous voulons parler de son Iconographie. Le musée de Munich possède une esquisse en clair-obscur d'après le prince de Savoie, évidemment destinée au graveur chargé de reproduire l'effigie du personnage pour cette collection.

Van Dyck se trouvait installé à Bruxelles dans une maison appelée *le Paradis* et située derrière l'hôtel de ville, quand le cardinal infant, don Ferdinand, frère cadet de Philippe IV, après avoir pris une part glorieuse à la bataille de Nordlingen, arriva dans les provinces dont il venait prendre la direction. Son entrée solennelle à Bruxelles eut lieu le 4 novembre 1634. Immédiatement après, Van Dyck, chargé de peindre un portrait en quelque sorte officiel du nouveau gouverneur, se mit à l'œuvre. Le tableau est aujourd'hui au musée de Madrid. Les collections anglaises possèdent plusieurs toiles représentant les traits du jeune prince espagnol. Dans une lettre datée du 16 décembre, adressée aux députés de la ville de Bruxelles lors des préparatifs faits pour la réception du nouveau gouverneur, Philippe de Valkenisse, secrétaire de la ville d'Anvers, demandait aux magistrats bruxellois « d'envoyer promptement une copie du portrait du cardinal récemment fait par Van Dyck, avant de s'en servir pour les arcs de triomphe et les spectacles qui devaient célébrer cette entrée ». Van Dyck s'empressa de satisfaire à la demande de ses concitoyens. On voulut alors avoir une copie de sa main d'après le portrait de l'infante Isabelle. Importuné par ces exigences indiscrètes, l'artiste réclama cette fois une si grosse somme que le magistrat écrivit, le 13 janvier 1635, « que sa demande était excessive » et qu'on se contenterait de la copie d'un autre portrait de l'Infante.

D'après Weyerman, ce serait pendant son séjour à Bruxelles, c'est-à-dire en 1634, qu'Antoine aurait peint cette assemblée de magistrats, grande composition de vingt-trois figures, brûlée en 1695, dont nous avons parlé plus haut [1]. L'hypothèse de l'historien hollandais n'aurait rien d'inadmissible.

D'autre part, l'auteur anonyme du manuscrit du Louvre assure que c'est la même année que fut exécuté le portrait de César-Alexandre Scaglia. L'historien ajoute que l'abbé Scaglia sollicita de l'artiste un tableau destiné à l'église des Récollets. Pour répondre à cette demande, Van Dyck peignit *le Christ pleuré par les Anges*, longtemps conservé sur un des autels des Récollets, et aujourd'hui exposé au musée d'Anvers. Cette tradition ne s'appuie sur aucune preuve positive, il est vrai ; mais la prudence habituelle de son auteur nous inspire toute confiance. Acceptons donc la date de 1634 assignée au tableau des Récollets.

Pendant son séjour à Anvers, Van Dyck ne resta certainement pas étranger aux préparatifs faits pour la réception et l'entrée solennelle du cardinal infant [2]. Rubens avait la haute direction de tous les travaux de décoration. Il dessina les arcs de triomphe, le char et les allégories, accompagnement obligé d'une pareille solennité. Son vaste et universel génie suffisait seul à tous les détails d'une pareille entreprise ; mais, à cette époque, il commençait à ressentir cruellement les atteintes de la goutte, et il était bien naturel qu'il se déchargeât sur un de ses anciens élèves d'une partie de sa lourde tâche. Malgré certaines légendes dont nous avons fait justice, les relations des deux artistes restèrent toujours des plus cordiales. Le conseiller Mols, dans ses notes conservées à la bibliothèque de Bourgogne, cite deux lettres de Rubens, adressées à Van Dyck et datées du mois même de sa mort (mai 1640). Il ajoute que ses lettres, dont il avait eu connaissance, étaient « remplies de la même chaleur, du même intérêt (qu'une autre lettre adressée à Duquesnoy) et de divers traits qui marquent que sa passion pour la peinture et pour les arts qui y ont quelque rapport ne s'est éteinte chez lui qu'avec la vie ».

Nous ignorons la date précise du retour de Van Dyck en Angleterre. Il paraît fort probable qu'il n'attendit pas les fêtes de l'entrée du cardinal infant et que, dès les premiers mois de l'année 1635, il était de nouveau installé dans sa

1. Voy. ci-dessus, p. 87 et 88.

2. On possède les comptes des dépenses faites à l'occasion de cette réception. Ils ont été publiés dans le *Bulletin des Archives d'Anvers*, t. VI. Van Dyck n'y est pas nommé ; mais il ne résulterait pas absolument de ce silence qu'il n'eût pris aucune part aux préparatifs de l'entrée.

résidence de Blackfriars. Ce voyage est comme une accalmie au milieu d'une existence enfiévrée et dévorante. A peine Van Dyck a-t-il remis le pied sur le sol anglais que le voici repris par les exigences, les labeurs, les plaisirs qui ruine-



[illegible]

ront en quelques années sa délicate constitution. Encore est-ce merveille qu'il ait résisté si longtemps à tant de travaux et de fatigues.

Veut-on savoir comment il parvint à expédier avec cette prestigieuse rapi-

dité une aussi grande quantité de portraits? Écoutez un de ses contemporains qui l'a vu souvent à l'ouvrage. Voici comment De Piles, dans son *Cours de peinture,* raconte les détails qu'il tenait d'Évrard Jabach, banquier à Cologne : « Le fameux Jabach, homme connu de tout ce qu'il y a d'amateurs des beaux-« arts, qui étoit des amis de Vandeik, et qui lui a fait faire trois fois son por-« trait, m'a conté qu'un jour, parlant à ce peintre du peu de temps qu'il « employoit à faire ses portraits, il lui répondit qu'au commencement il avoit « beaucoup travaillé et beaucoup peiné ses ouvrages pour sa réputation et « pour apprendre à les faire vite quand sa cuisine le demanderoit. Voici quelle « conduite il m'a dit que Vandeik tenoit ordinairement. Ce peintre donnoit jour « et heure aux personnes qu'il devoit peindre et ne travailloit jamais plus d'une « heure par fois à chaque portrait, soit à ébaucher, soit à finir ; et, son horloge « l'avertissant de l'heure, il se levoit et faisoit la révérence à la personne comme « pour lui dire que c'en étoit assez pour ce jour-là, et convenoit avec elle d'un « autre jour et d'une autre heure. Après quoi, son valet de chambre lui venoit « nettoyer ses pinceaux et lui préparer une autre palette pendant qu'il recevoit « une autre personne à qui il avoit donné heure. Il travailloit ainsi à plusieurs « portraits en un même jour avec une vitesse extraordinaire. Après avoir légè-« rement ébauché un portrait, il faisoit mettre la personne dans l'attitude qu'il « avoit auparavant méditée, et, avec du papier gris et des crayons noirs et blancs, « il dessinoit en un quart d'heure sa taille et ses habits qu'il disposoit d'une « manière grande et avec un goût exquis. Il donnoit ensuite ce dessin à d'habiles « gens qu'il avoit chez lui, pour le peindre d'après les habits mêmes que les « personnes avoient envoyés exprès à la prière de Vandeik. Les élèves ayant fait « d'après nature ce qu'ils pouvoient aux draperies, il passoit légèrement dessus « et y mettoit en très peu de temps par son intelligence l'art et la vérité que « nous y admirons. Pour ce qui est des mains, il avoit des personnes à ses gages, « de l'un et de l'autre sexe, qui lui servoient de modèles. » On raconte aussi que, souvent, il retenait à déjeuner ses modèles après la séance ; il étudiait pendant le repas le jeu de la physionomie rendue à ses habitudes ordinaires et saisissait ainsi, comme au vol, les traits caractéristiques du visage que la fixité de la pose lui avait dissimulés. En quelques minutes, il parvenait, grâce à cet expédient, à donner au modèle la vie et l'expression.

L'exactitude du récit de De Piles est confirmée par des documents positifs. Le musée Britannique et le cabinet du duc de Devonshire possèdent de nombreuses feuilles de papier gris sur lesquelles sont indiqués, en quelques traits

sommaires de crayon noir et blanc, la pose, le geste, la tête du personnage. Ce sont là très certainement ces premiers croquis que le maître expédiait en un quart d'heure et qui suffisaient à un élève habile pour ébaucher un portrait. On ne rencontre guère de pareilles esquisses que dans ces collections anglaises qui gardent leurs trésors avec un soin jaloux. Preuve décisive, nous semble-t-il, que ce système ne fut appliqué par l'artiste que durant les dernières années de sa carrière.

De pareils procédés offraient plus d'un danger. On a fait souvent la remarque que les mains des personnages peints par Van Dyck ne conviennent pas à la constitution du modèle. Ce défaut choque surtout dans ses derniers tableaux, l'artiste ne se donnant même plus la peine d'approprier les parties accessoires du corps à la tête du personnage.

Il arrive souvent aussi que ces vêtements exécutés de pratique ne s'adaptent pas exactement au corps qu'ils recouvrent ; mais le plus grave reproche qu'on puisse adresser à Van Dyck vers la fin de sa vie, c'est d'avoir compromis, par une production hâtive, ses meilleures qualités de coloriste. Ses chairs, naguère si finement modelées dans les tons gris délicatement relevés d'incarnat, deviennent blafardes ou passent sans transition du blanc au rouge vif ; on en arrive à douter de l'authenticité de ces derniers portraits. C'est par de pareils expédients qu'Antoine parvint à réaliser le rêve de sa jeunesse, on pourrait ajouter le rêve et la seule ambition de beaucoup d'artistes de tous les temps. Il gagna des sommes énormes, eut un grand train de maison et rivalisa, par son luxe et ses prodigalités, avec les seigneurs dont il faisait sa société habituelle. L'atelier devient, dans ce cas, une usine et le génie un capital, dont on cherche à tirer le plus gros profit. Au moins Van Dyck avait-il longtemps travaillé, comme il le disait lui-même, pour sa réputation avant de songer à sa cuisine.

D'autres causes devaient encore contribuer à tarir les sources vives du talent de notre artiste. Le charme qui se dégageait de toute sa personne lui procurait des succès auxquels il ne restait pas insensible. A en croire certains historiens, aucune femme ne lui aurait résisté, pas plus l'épouse de son maître que les belles patriciennes de Gênes ou les fières ladies de l'aristocratie anglaise. Il faut sans doute en rabattre de ces anecdotes suspectes qui nous le peignent sous les traits d'un Lovelace. Mais ce que nous savons des séductions de sa figure sympathique par les portraits qu'il a pris soin de multiplier, et les aventures amoureuses dont le souvenir a été conservé par des témoignages certains, établissent assez que l'élégant séducteur a compté de nombreuses bonnes fortunes.

Nous avons vu qu'il avait laissé à Anvers une fille naturelle. A peine arrive-t-il en Angleterre que ses démarches pour disculper lady Venetia de certains bruits fâcheux deviennent un argument sérieux contre la vertu de la dame. Dans cette circonstance, il fut tout au moins un ami bien maladroit. Il tombe ensuite amoureux de lady Stanhope. L'aventure aurait eu un dénouement qui ne ferait guère honneur à notre héros. La lettre suivante donne des détails curieux sur cette affaire : « On croyait, écrit, le 22 janvier 1636, lord Conway au lord député Wentworth, que lord Cottington aurait épousé lady Stanhope ; je pense qu'il en avait quelque intention ; mais la noble dame est, à ce qu'on dit, amoureuse de Carey Raleigh. Vous avez eu des relations si fréquentes avec Van Dyck que vous avez dû remarquer ses démarches pour obtenir l'affection de cette dame ; mais il a fini par une *coglioneria* (qui n'a pas eu de suite), car il a disputé avec elle sur le prix de son portrait et lui a fait dire que, si elle ne voulait point payer la somme demandée, il enverrait le tableau à quelqu'un qui lui en donnerait davantage. » D'après une note retrouvée par Carpenter, le portrait de lady Stanhope aurait, par la suite, appartenu à Carey Raleigh. Van Dyck oublia vite cette violente passion qui lui aurait fait commettre un acte indigne d'un galant homme. Il s'attacha successivement à Anne Carlisle, qui avait été son élève, puis à Marguerite Lémon, femme célèbre par sa beauté et son esprit romanesque. Elle se prit d'une belle passion pour le séduisant artiste, et, quand il se maria, partit de dépit avec un autre amant pour les Pays-Bas, où elle trouva, dit-on, une mort tragique.

Le roi, inquiet de cette existence désordonnée, effrayé par les symptômes de maladie que trahissaient déjà les traits fatigués de l'artiste, voulut lui créer un intérieur tranquille et honnête. A diverses reprises, il avait été mis au courant de la situation précaire de son peintre, souvent réduit aux expédients, malgré les sommes énormes que ses travaux lui procuraient. Un jour, le comte d'Arundel, alors grand intendant du palais, ayant fait allusion aux embarras financiers du roi : « Et vous, seigneur chevalier, dit Charles Ier en se tournant vers Van Dyck, savez-vous ce que c'est que d'avoir besoin de trois ou quatre mille livres ? — Oui, sire ; celui qui tient table ouverte pour ses amis, et dont la bourse est toujours à la disposition de ses maîtresses, trouve bientôt son coffre vide. »

Quand le roi prit la résolution de marier son favori, il était déjà bien tard ; le mal était devenu incurable. Cependant Van Dyck épousa, dans les dernières années de sa vie, vers 1639 ou 1640, — on ne connaît pas la date exacte du mariage, — une jeune personne d'une beauté accomplie dont la famille

comptait parmi les plus illustres d'Écosse. Elle se nommait Marie Ruthven et descendait du sang royal par son aïeule, Dorothée Methven, petite-fille de Jean Stuart, comte d'Athol. Un de ses ancêtres, milord Gowry ayant trempé dans une conspiration contre le roi d'Écosse, Jacques VI, eut la tête tranchée en 1584. Deux des fils de lord Gowry, oncles de Marie Ruthven, voulurent venger ce juste châtiment de la trahison sur la personne du roi. Ils expièrent, eux aussi, par la mort, leur criminelle tentative. Cette famille, considérable par son rang, était, à la suite de ces événements tragiques, tombée en disgrâce. Ses biens avaient été confisqués et Marie Ruthven n'apportait à son mari, pour toute fortune, que les dons qu'elle devait à la libéralité de Charles Ier.

Le mariage n'était pas fait pour rétablir une santé ruinée par des excès de toutes sortes. Jusqu'à la fin de sa vie, Van Dyck traîna une existence languissante. Miné par la maladie, épouvanté par les événements tragiques qui se succédaient avec une foudroyante rapidité, inquiet sur le sort du roi lui-même, il voulut fuir devant la tourmente. Il espéra un moment trouver en France un asile et de glorieux travaux ; il arriva trop tard. Mais n'anticipons point sur les événements, et reprenons l'énumération des travaux de l'artiste au moment où nous l'avons quittée, c'est-à-dire au commencement de l'année 1635.

A cette époque, son talent est encore dans toute sa force. En effet, plusieurs de ses œuvres les plus parfaites datent de l'année 1635. Rappelons les trois enfants de Charles Ier, du musée de Turin, et le roi à la chasse, du Louvre.

On range sous la même date un autre portrait du roi en costume de velours noir, ayant son chapeau sur une table à côté de lui, jadis dans la collection de sir Thomas Sebright ; et aussi le portrait des deux fils du duc de Buckingham, cette précieuse perle de la galerie de Windsor.

Peu d'années furent aussi laborieuses dans la carrière de Van Dyck que l'année 1636, à en juger par le nombre de toiles qui portent cette date. Contentons-nous de signaler les plus importantes : chez lord Wharton, Marguerite Smith, épouse de Thomas Carye, femme célèbre par sa beauté, et dont le portrait a été gravé par Van Gunst ; Rachel, comtesse de Southampton, gravée par Mac Ardell, dans la collection de lord Royston ; Francis Russell, quatrième comte de Bedford, chez le duc de Bedford ; Philippe Herbert, quatrième comte de Pembroke ; un portrait de Charles Ier, conservé dans le château du comte de Harrington ; la reine Henriette-Marie, en pied, habillée d'une robe de satin blanc, aujourd'hui dans le palais de Windsor ; enfin le grand tableau de famille représentant la duchesse de Buckingham tenant le médaillon de son

mari et assise au milieu de ses trois enfants, deux garçons et une fille. Cette peinture qui fait partie de la galerie du vicomte de Gailway, jouit d'une immense réputation en Angleterre. On attribue encore à la même année deux des plus belles toiles du musée de Cassel, le portrait du jurisconsulte Juste Van Merstraeten, syndic de la ville de Bruxelles, gravé par J.-F. Leonart, et celui de sa femme Isabelle Van Assche. Mais ils datent évidemment du séjour de Van Dyck dans les Pays-Bas et remontent ainsi à l'année 1634.

Sur les travaux de l'année 1637 nous ne possédons pas de renseignements aussi précis. Tout au plus avons-nous à signaler la toile de Windsor, qui réunit les cinq enfants de Charles Ier et dont le musée de Berlin possède une répétition; un portrait de Charles Ier à mi-corps, chez le comte de Warwick ; celui d'Algernon Percy, comte de Northumberland, grand amiral du roi; enfin celui de Lucy comtesse de Carlisle, qui se trouve à la fois chez lord Wharton et dans la galerie de Windsor. La noble dame a laissé une réputation de beauté qui lui assignait une place dans cette suite des Comtesses où Lombart a réuni les femmes les plus gracieuses et les plus élégantes de la cour d'Angleterre. C'est au sujet de ce dernier portrait que Walpole émet cette singulière réflexion : « Les dames de Van Dyck sont si peu flattées qu'on est étonné qu'il eût tant de vogue. Il nous fait douter que la comtesse de Carlisle fût réellement si charmante... » A en juger par le portrait de Windsor, la critique de Walpole ne serait pas absolument dénuée de fondement.

Nous voici en 1638. La collection Warthon fournit encore un portrait en pied de Charles Ier, un autre de la reine Henriette, qui fait pendant au précédent, tous deux datés, tous deux gravés par Van Gunst. Sous la même date on place une répétition des trois enfants de Charles Ier de Windsor; un portrait de Laud, le malheureux archevêque de Cantorbery, — le duc de Portland et le musée de l'Ermitage possèdent chacun un portrait de ce personnage; — celui de sir Thomas Killigrew, signé : *A. Van Dyck pinxit, 1638*, conservé chez le duc de Newcastle; enfin l'excellent tableau de Windsor qui réunit Killigrew et Thomas Carew. Cette toile porte la signature : *A. Van Dyck, 1638*. Les deux personnages, vêtus de noir, tiennent chacun un papier sur lequel sont tracés quelques vers. L'artiste, n'étant plus gêné par les exigences de l'étiquette aristocratique, a retrouvé ici les meilleures inspirations de l'époque où il se plaisait à retracer les traits de ses compagnons habituels.

A l'année suivante (1639) appartiendraient, d'après Smith, le portrait de B. Granville Esq., et un tableau réunissant les trois enfants de Thomas Wentworth.



MARY RUTHVEN

[illegible] ert, d'après Van D[illegible]

La collection de lord Wharton renferme encore deux toiles avec cette date : le portrait en pied, avec bottes et manteau court, d'Arthur Goodwin, et celui de Jeanne, fille d'Arthur Goodwin, mariée à Philippe lord Wharton. La présence d'un aussi grand nombre de portraits datés dans la même galerie, quand les artistes de l'école de Rubens prennent bien rarement le soin de signer leurs peintures, ne laisse pas que de causer une certaine surprise et d'inspirer des doutes sérieux sur l'authenticité de ces signatures suivies de dates.

Beaucoup des œuvres puissantes ou exquises qui viennent d'être rapidement énumérées se trouvèrent un jour réunies dans une circonstance solennelle dont il convient de dire ici quelques mots.

Jamais on n'a vu, et verra-t-on une seconde fois une fête pareille à l'Exposition des trésors d'art réunis à Manchester en 1857? Heureux ceux qui furent alors en âge et en position de profiter de cette bonne fortune! De longtemps sans doute une semblable occasion d'examiner à loisir, de comparer, d'étudier toutes les merveilles qui font l'orgueil des vieilles familles anglaises ne se représentera pas. Par bonheur, cette exhibition unique a été visitée avec soin par des connaisseurs éclairés. Leurs descriptions nous ont conservé quelque chose de l'impression produite par cet entassement de chefs-d'œuvre presque inconnus. Th. Thoré a consacré aux galeries éphémères de Manchester un de ses meilleurs livres. Antoine Van Dyck y occupe naturellement une large place. Nul artiste ne se présentait avec une réunion aussi imposante de toiles précieuses. Il semblait que l'exposition eût été faite pour sa glorification; aussi le rédacteur du catalogue officiel, M. Peter Cunningham, pouvait-il s'écrier sans hyperbole : « Jamais tant de Van Dyck ne se sont trouvés ensemble sous un seul toit. Edge, Hill, Naseby et les autres champs de bataille n'ont jamais vu autant de *Cavaliers* et de *Têtes-rondes* de distinction qu'il y en a de rassemblés sur les toiles qui sont ici. »

Les notes de Thoré, prises séance tenante, très justes d'impression et très vives d'allure, donnent une idée exacte de ce merveilleux musée. Nous nous contenterons de reproduire l'énumération des grands tableaux exposés dans la galerie des portraits. Cette page animée offre, en même temps qu'un document précieux, l'appréciation d'un très fin connaisseur :

« Les plus admirables à mon avis, dit Thoré, — ils le sont tous, — c'est lord John et lord Bernard Stuart, en pied, dans le même cadre, tués tous les deux en combattant pour Charles Ier; l'un à Cheriton, l'autre à Rowton Heath. Oh! les beaux et vaillants inséparables! Ils appartiennent au comte de Grey;









lord Darnley en possède une répétition. — C'est un autre couple de gentilshommes, le duc de Bedford, en rouge, et le comte de Bristol, en noir; au comte de Spencer. — C'est le comte de Carlisle, mari de Lucy Percy, avec un fond de ciel extraordinaire; à lord Lyttelton. — C'est le duc de Newcastle, William Cavendish, en noir, avec une main incomparable; au duc de Portland. — C'est le prince Maurice, neveu de Charles I[er]; au comte Craven. — C'est la reine Henriette, toute en bleu, accompagnée de sir Jeffrey Hudson, portant un singe sur son épaule; au comte Fitz-William. — C'est sir William Killigrew, à mi-corps, en noir, signé : *A. Van Dyck pinxit, 1638;* au duc de Newcastle. — C'est le roi Charles I[er], la reine Henriette et leur famille, au duc de Richmond; répétition du tableau de Windsor Castle. Cette toile vient de la galerie d'Orléans, où elle fut payée seulement 1,000 guinées, et revendue au duc de Richmond 1,500 guinées. Elle se vendrait aujourd'hui plus de 100,000 francs. — C'est M[me] Anna Kirk, une des femmes de la reine Henriette, en jaune; au comte de Grey.

« Tels sont, et à peu près dans cet ordre, les Van Dyck de la plus haute qualité. Quelques-uns proviennent de la collection de Lely, qui avait réuni beaucoup de peintures de son maître d'affection. Plusieurs ont été gravés, notamment dans l'ouvrage d'Houbraken, le graveur. Les autres, qui ont tous un vrai mérite, s'appellent le prince Rupert, neveu de Charles I[er], au comte Craven; — le comte de Danby, au comte de Stamford et Warrington, — le fameux comte de Strafford, William Wentworth, en armure, au duc de Portland; — sir Charles Cavendish, frère de William, au même; — le comte de Northumberland, grand amiral, au comte d'Essex; — le premier comte Craven, en armure, au comte Craven actuel; — Georges Gordon, second marquis de Huntley; le duc d'Hamilton, vaincu à la bataille de Preston, en 1648, et décapité; le duc de Holland, second fils du comte de Warwick, décapité en 1649; et James Stuart, duc de Richmond et Lennox, qui accompagna Charles I[er] à l'échafaud et le suivit dans la mort, tous quatre au duc de Buccleuch; — l'archevêque de Cantorbery, William Laud, décapité, au duc de Portland; — Philip Herbert, comte de Pembroke, au duc de Pembroke actuel; — le comte de Northumberland, sa femme et sa fille, au duc de Manchester; — sir Charles Goring et un autre *nobleman*, avec un page, au même; — sir John Byron, à lord Tabley; — James Stanley, comte de Derby, fait prisonnier à la bataille de Worcester et décapité en 1651; sa femme Charlotte de La Trémouille, au comte de Derby actuel; — la comtesse d'Oxford et Elgin tenant une rose, au comte de Stamford et Warrington; — Rachel de Ruvigny, comtesse de Southampton, au comte de Grey; — lady Betty Sidney, en bleu, à

mi-corps, et Lucy Sidney, comtesse d'Arundel, au duc de Richmond; — un buste ovale de Charles Ier, au duc de Yarborough; — et enfin, Inigo Jones, le grand architecte, copié d'après Van Dyck par Hogarth. »

A cette liste si longue déjà il faut ajouter les trois tableaux de Windsor prêtés par la reine : le Charles Ier à cheval, ses cinq enfants sur la même toile et les poètes Killigrew et Carew ; le peintre François Snyders et sa femme, Philippe Le Roy et sa femme, Rubens, d'autres portraits encore, sans compter les scènes religieuses et les tableaux de genre; cinquante ou soixante toiles, toute une galerie consacrée exclusivement à la gloire de Van Dyck !

Reprenons maintenant la biographie de notre artiste. Nous arrivons au moment où il croit toucher à la réalisation des ambitions de toute sa vie. La décoration de la grande salle des banquets à Whitehall parut lui offrir une occasion de montrer son talent sous un aspect nouveau. Rubens en avait peint le plafond. Van Dyck proposa de couvrir les murailles, encore nues, de longues frises relatives à l'institution et à l'histoire de l'ordre de la Jarretière. L'idée plut au roi, et le plan fut immédiatement arrêté. Digby se chargeait de le faire accepter. D'après Bellori, Van Dyck proposait, non pas de peindre directement ses compositions sur la muraille, mais de préparer des cartons qu'aurait reproduits la fabrique de tapisseries installée à Mortlake et dirigée par sir Francis Crane. Cette tradition deviendrait assez vraisemblable par suite des relations amicales que l'artiste entretenait avec Francis Crane et dont nous avons pour preuve le portrait du maître de la tapisserie royale, gravé à l'eau-forte en 1821, d'après le dessin original exécuté par Van Dyck, appartenant alors à M. John Simeo. Ces rapports de Van Dyck et de Crane ne permettraient-ils pas d'attribuer au peintre flamand un travail admirable dont l'auteur a échappé jusqu'ici à toutes les recherches ? Nous voulons parler des bordures qui encadrent, sur les tapisseries de Mortlake, les scènes du Nouveau Testament d'après les fameux cartons de Raphaël. Ces entourages, où se jouent des enfants d'une grâce esquise, dessinés avec une science consommée, appartiennent évidemment à un maître de premier ordre.

Dans la biographie de François Clein, Walpole raconte que cet artiste dessina des cartons de tapisserie pour la fabrique de Mortlake. Or, si Clein eût été capable d'inventer et d'exécuter les délicieuses fantaisies qui entourent les scènes de Raphaël, il mériterait une place à côté des premiers dessinateurs de son temps. L'intimité de Van Dyck et de Francis Crane devant être désormais considérée comme un fait certain, pourquoi le tapissier n'aurait-il pas demandé à son ami un cadre digne du sujet pour les tapisseries exécutées sous sa direction ? Une

pareille tâche était de nature à tenter Van Dyck. C'était encore un moyen de se mesurer avec Rubens, qui n'avait pas regardé comme au-dessous de lui de travailler pour les artisans des Pays-Bas. Antoine avait de tout temps montré une aptitude particulière à rendre le charme du premier âge, et le choix des enfants qui se jouent sur ces bordures, dans les poses les plus variées et les plus séduisantes, vient encore à l'appui de notre hypothèse. La preuve décisive, le document positif fait défaut, nous le savons. Mais, en Angleterre, à



INIGO JONES, ARCHITECTE DU ROI D'ANGLETERRE

Gravure de R. van Voerst, d'après Van Dyck.

part Van Dyck, quel artiste eût été capable d'exécuter ces exquises arabesques? Les relations amicales du directeur de la manufacture de Mortlake avec le peintre de Charles I[er] fournissent un argument décisif.

Notre conjecture expliquerait en même temps comment Van Dyck songea à des tapisseries pour la grande salle de Whitehall. Peut-être trouvera-t-on aussi dans ce fait la raison de la somme énorme demandée par l'artiste. Walpole parle de quatre-vingt mille livres. On a pensé qu'il fallait diminuer ce chiffre d'un zéro ; Rubens, en effet, n'avait réclamé que trois mille livres pour le plafond.

Or s'il s'agit, non plus de peintures murales, mais de tapisseries tissées des plus riches matières, le chiffre donné par Walpole, et répété par lui à deux reprises, n'a plus lieu de surprendre. Il est vrai que l'écrivain anglais ne s'explique pas sur le fait des tapisseries ; seul, Bellori en fait mention. Le souvenir de la manufacture éphémère de Mortlake était tellement oublié au XVIIIe siècle qu'il ne faudrait pas s'étonner outre mesure de l'omission de cette circonstance capitale.

En somme, Van Dyck proposait quatre sujets qui auraient fourni matière à quatorze panneaux de tapisserie :

1° Le Couronnement du roi ;

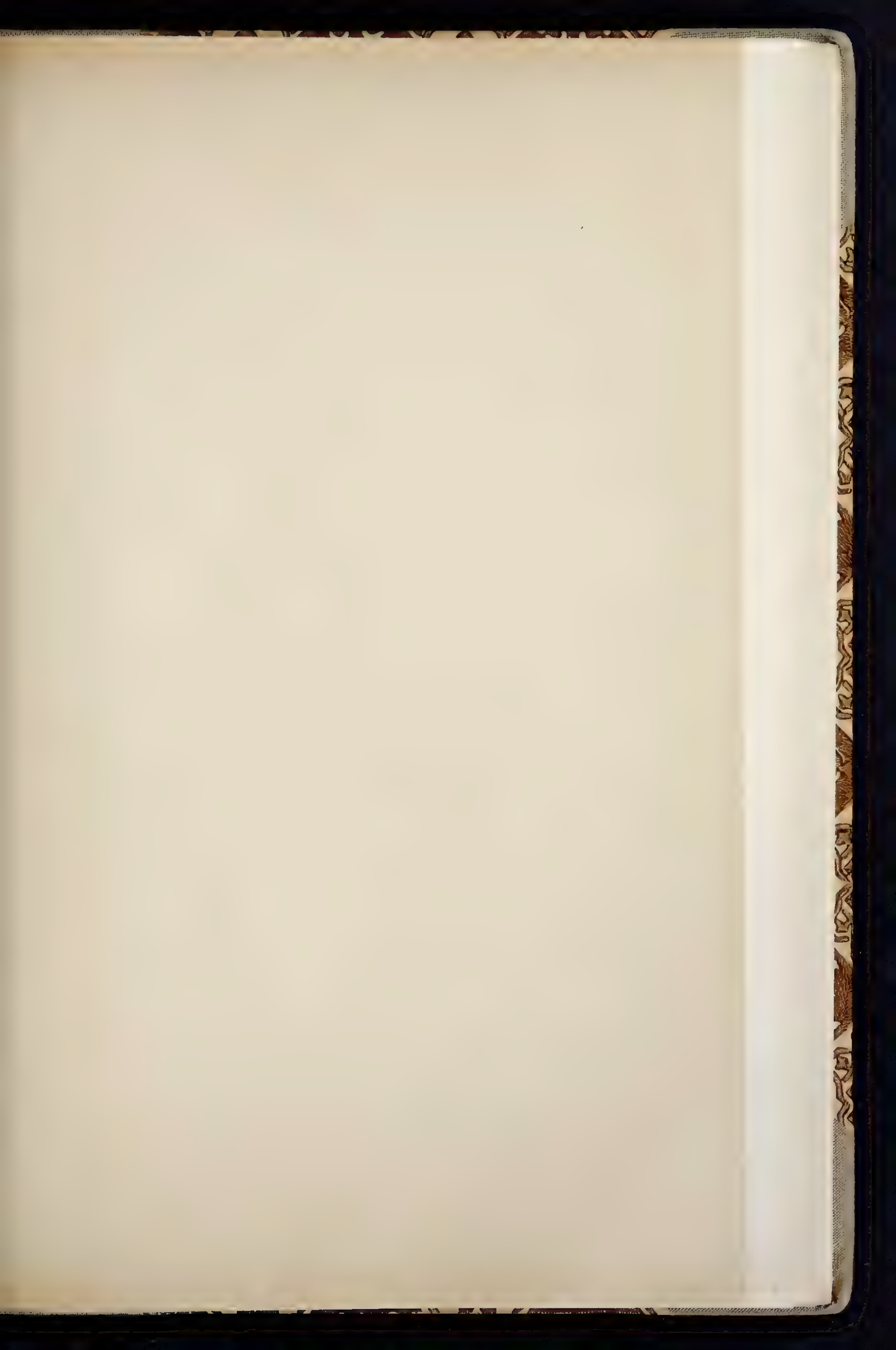
2° L'Institution de l'ordre de la Jarretière par Édouard III ;

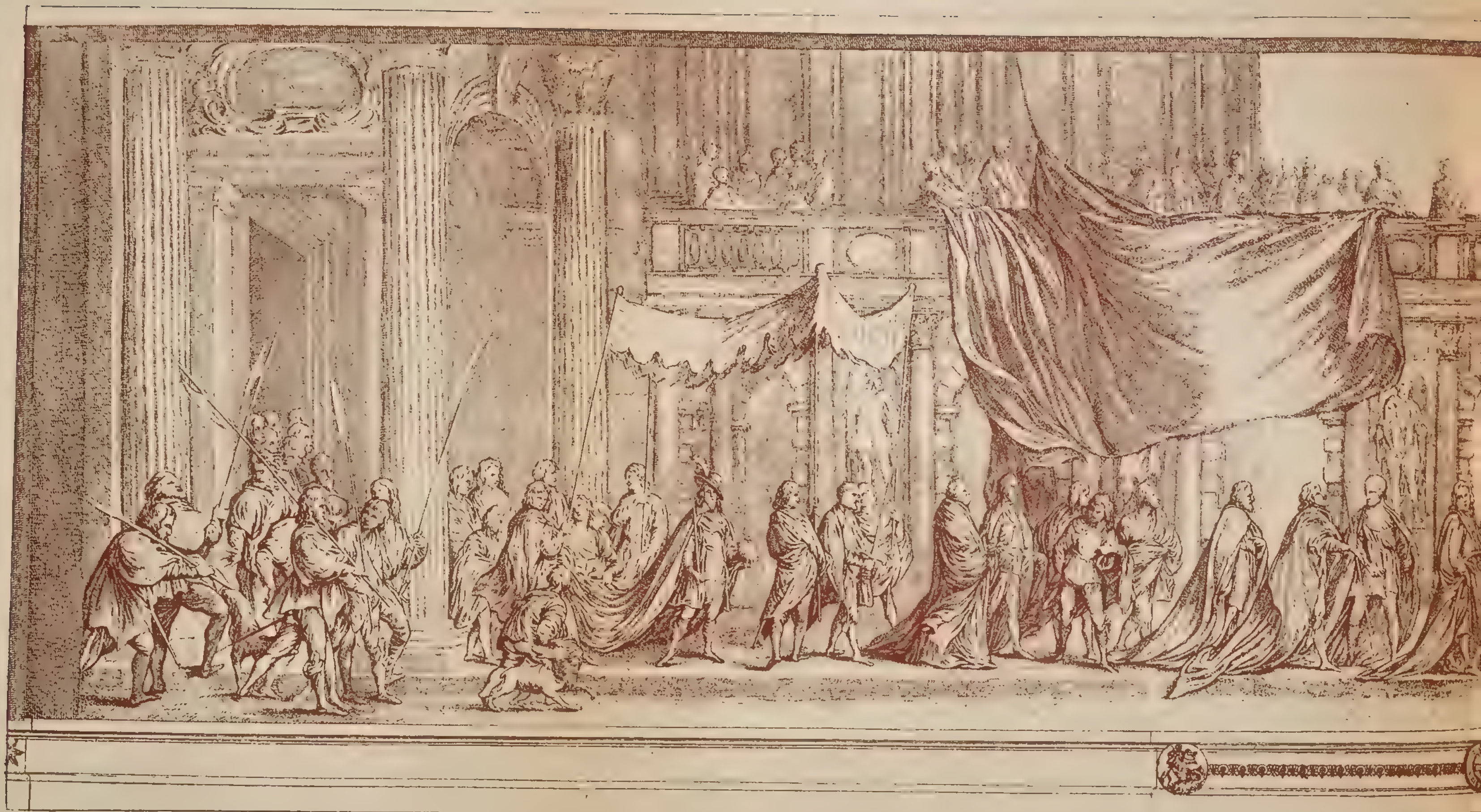
3° La Marche du roi et des chevaliers de l'Ordre, telle qu'elle se fait le jour de la fête de saint Georges ;

4° Le Festin royal qui a lieu après cette marche.

Des sujets accessoires devaient remplir les vides et compléter l'ensemble de la décoration. Nous nous conformons à la tradition en mettant ce projet sous la date de 1639. Cependant le dessin de la Marche des chevaliers, le seul qui paraisse avoir été exécuté, figure sur le compte autographe présenté par Van Dyck et dont il a été question plus haut. Évidemment, à cette époque, le dessin avait déjà été soumis au roi. Or la note de Van Dyck est antérieure au 14 décembre 1638, date à laquelle fut payé le mémoire. Ainsi, dès 1638, on s'occupait des décorations de Whitehall et par conséquent le dessin, auquel la gravure de Cooper assigne la date de 1639, remonte au moins à l'année précédente. C'est, disions-nous, le seul des quatre sujets qui ait donné lieu à un projet arrêté. Il ne reste donc pas d'autre témoignage de la façon dont Van Dyck comprenait cet important ensemble. Après avoir fait partie de la collection de Charles Ier, ce dessin passa par les mains de sir Peter Lely ; plus tard, il se trouvait chez lord Northington. C'est alors qu'il fut gravé en fac-similé par Richard Cooper, dont nous reproduisons ici la planche, dans des dimensions réduites. L'estampe porte la date de 1782. A la vente de lord Northington, en 1787, sir Joshua Reynolds acquit le précieux projet et ne le paya pas moins de soixante-sept guinées. Il se trouve aujourd'hui chez le duc de Rutland.

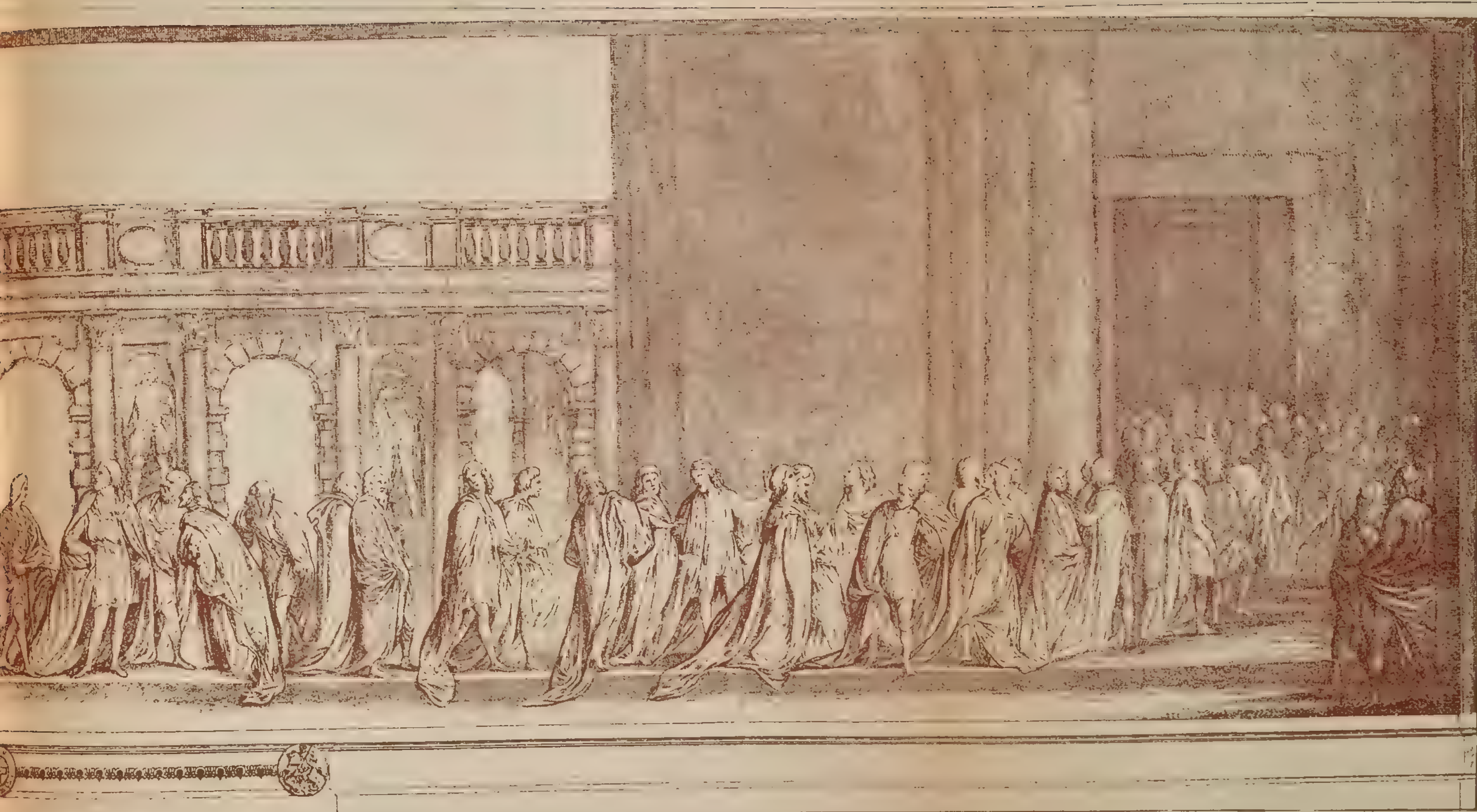
La légende placée au bas de la gravure nous apprend que la planche est de la taille de l'original, que le dessin de la colonnade du fond a été fourni par l'architecte Inigo Jones, dont les traits ont été donnés à un des figurants, que les statues placées dans les niches du portique devaient représenter les rois





LA MARCHE DU ROI ET DES CHEVALIERS DE L'ORDRE DE

Reproduction de la gravure en fac-similé de Richard Cooper, publiée en 1782, d'après le projet de Van Dyck pour la déc



LA JARRETIÈRE LE JOUR DE LA FÊTE DE SAINT GEORGES

oration de la grande salle des Banquets, à Whitehall. (Le dessin original fait partie de la collection du duc de Rutland



d'Angleterre. Le monarque qui s'avance sous le dais, escorté des officiers portant les insignes de sa dignité, a naturellement les traits de Charles Ier, tandis que la reine Henriette-Marie assiste au défilé, en compagnie des dames de sa cour, du haut de la galerie supérieure.

Il serait assez malaisé de préjuger, sur ce simple dessin, si soigné et si fin qu'il soit, le plus considérable à coup sûr que Van Dyck ait laissé, l'effet qu'aurait produit une semblable frise, soit en peinture, soit en tapisserie. L'artiste n'a point cherché le mouvement; il a sagement agi, croyons-nous, en n'imposant pas à son talent un programme trop compliqué. Sans doute, cette longue procession de personnages indépendants les uns des autres présente quelque froideur et une certaine monotonie. Le peintre comptait probablement sur l'exécution pour atténuer ce défaut. Au surplus, s'il est difficile d'apprécier une grande peinture décorative sur un simple dessin, il n'est pas moins embarrassant de juger un ensemble quand on ne possède qu'un seul de ses éléments constitutifs.

Quand le projet de la décoration de Whitehall eut été définitivement abandonné, son auteur tomba dans un découragement profond. Peut-être cette déception aggrava-t-elle le mal intérieur qui minait cette délicate constitution. Les événements politiques l'attristaient profondément. Le roi se trouvait déjà menacé. Tous les seigneurs qui avaient accueilli Van Dyck avec tant de courtoisie se sentaient entraînés dans le naufrage de la royauté. Le malheureux artiste devait vivre assez longtemps pour voir un de ses plus puissants protecteurs, le comte de Strafford, porter sa tête sur l'échafaud.

Il chercha une diversion aux tristes pronostics qui troublaient son esprit; peut-être espérait-il que l'air natal apporterait un soulagement à son mal.

Le 13 septembre 1640, il obtenait un sauf-conduit pour traverser la mer et se rendre en Flandre avec sa jeune femme. Il venait d'achever plusieurs portraits, parmi lesquels on cite le tableau qui réunit Philadelphie et Élisabeth Wharton. Cette toile, gravée par Pierre Van Gunst, fait partie de la collection de lord Wharton. Antoine ne se contenta pas de rendre visite à sa famille et à ses amis d'Anvers. Il voulut montrer à sa jeune compagne les villes les plus remarquables non seulement des Flandres, mais aussi de la Hollande. C'est dans le cours de cette excursion qu'il peignit l'intéressant tableau conservé au musée de la Haye, où sont réunies les têtes de Constantin Huyghens et de ses cinq enfants[1] au milieu d'ornements en camaïeu imitant le bas-relief. On

1. La femme de Huyghens ne figure pas sur cette toile. Cependant l'artiste avait dessiné au bistre, sur une même feuille, les têtes du mari et de la femme. Cette pièce, après avoir appartenu au cabinet de Lempereur, passa dans la collection de sir Thomas Lawrence (n° 22 du catalogue).

trouvera ici une gravure de ce charmant ensemble dont les qualités prouveraient, si l'inscription et la date : *Ecce hereditas domini, anno 1640*, sont anciennes, que Van Dyck, même au terme de sa carrière, n'avait rien perdu de ses brillantes qualités, quand il se sentait inspiré par son modèle, ou quand les progrès de la maladie lui laissaient un moment de répit.

Sans mériter une place parmi les chefs-d'œuvre du maître, la *Famille de Huyghens* soutiendrait sans désavantage la comparaison avec la plupart des peintures de la bonne époque. Cet exemple ne démontre-t-il pas suffisamment que les médiocres portraits de la dernière période, où le dessin est négligé, où la couleur manque de vérité et d'harmonie, sont des productions hâtives auxquelles Van Dyck n'a, pour ainsi dire, pas mis la main?

Après un séjour de quelques mois dans les Pays-Bas, notre voyageur se dirigea vers la France. Mariette avait vu une lettre du mois de janvier 1641, dans laquelle le peintre Claude Vignon demande à son ami François Langlois de le présenter à l'artiste flamand résidant alors à Paris. Et Mariette de faire remarquer qu'on ne pouvait choisir un meilleur introducteur, puisque Langlois était lié de longue date avec Van Dyck. Nous avons raconté plus haut les origines de cette intimité et signalé les témoignages qui en sont restés.

Van Dyck serait donc arrivé à Paris dès le mois de janvier 1641. Or nous l'y retrouvons encore en novembre, soit qu'il y eût séjourné toute l'année, soit qu'il fût revenu après une courte excursion en Angleterre, où il aurait laissé sa femme alors enceinte. Une lettre récemment publiée prouve qu'il ne quitta la France qu'à la fin de novembre, vingt jours à peine avant sa mort. L'espoir de trouver à la cour de Louis XIII l'occasion de se signaler par quelque entreprise considérable avait sans doute déterminé ce voyage. Mais l'arrivée du Poussin qui, après de longues hésitations, se décidait à quitter Rome et à se rendre aux sollicitations pressantes du roi, vint enlever à Van Dyck ses dernières espérances. D'un autre côté, la maladie faisait de rapides progrès et notre malheureux artiste sentait les approches de la mort. C'est sous l'empire de ces tristes préoccupations qu'il écrivait à M. de Chavigny la lettre suivante[1] :

Monsieur,

Je voys par vostre très agréable, come ausi j'entens par bouche du Monsieur Montagu l'estime et l'honeur que me faict Monseigneur le Cardinal. Je pleins infiniment le malheur de

1. Cette pièce, publiée pour la première fois dans la *Revue des documents historiques*, dirigée par M. Étienne Charavay, a fait partie de la superbe collection d'autographes de M. Benjamin Fillon et se trouve maintenant en Angleterre. Elle a été payée, lors de la vente de M. Fillon, quatre cent vingt francs, bien que la signature seule soit autographe. Ce prix donne une idée de la valeur des autographes, si rares d'ailleurs, de notre artiste


ECCE
HÆREDITAS
DOMINI



mon indisposition, puis (qui) me ren incapable et indigne de tant [de] faveurs. Je n'aury jamais honeur plus désiderée que de servir Sa Emi^{ce}, et si je puis recuvrir mon salut, come j'espère, je feroy un voiagje tout expres pour recevoir ses commandemens.

Sependant je m'estime extremement redovable et obligé et come je me troive de jour in jour pire, je désire con touta diligensa de me avanser envers ma maison en Engleterre, pour laquele donc je vous supplie de me fair tenir un pasport pour moy et cincq serviteurs, ma carosse et quatre sevaus, et m'obligerés infiniment d'estre vostre à jamais come je suis, Monsieur,

Vostre très humble et très obligé serviteur,

Ant° Vandyck

Il est douteux que la lettre soit de la main de l'artiste. Il l'a dictée à un de ses serviteurs qui faisait fonction de secrétaire et dont l'écriture indiquerait une origine flamande. Seule la signature paraît autographe. Une note mise par M. de Chavigny en tête de la pièce en résume le contenu : « M. Van Dyck, peintre, offre ses services à M. le Cardinal et demande un passeport pour s'en aller en Angleterre. » L'artiste n'avait rien diminué, on le voit, de son train fastueux : il voyageait en carrosse à quatre chevaux et traînait à sa suite cinq serviteurs. Peu de jours après la date de cette lettre, il avait regagné l'Angleterre. Pour qu'il fût en état de supporter un pareil déplacement moins d'un mois avant sa mort, il faut que la maladie dont il souffrait fût une de ces affections qui laissent au malade, jusqu'au dernier moment, toutes ses illusions et une bonne partie de ses forces. De cette lettre on pourrait donc conclure que Van Dyck mourut d'une affection de poitrine, dont le germe remontait sans doute à plusieurs années ; mais les fatigues de cette dernière traversée contribuèrent probablement à accélérer les progrès du mal auquel il se joignit peut-être quelque affection aiguë, pneumonie ou pleurésie, qui précipita le dénouement.

Parmi les causes de la mort prématurée de Van Dyck, il en est une sur laquelle la plupart des historiens ont insisté et dont nous ne pouvons par conséquent nous dispenser de dire quelques mots. Ils racontent que, ne pouvant suffire aux dépenses de son train princier, l'artiste aurait demandé des ressources aux pratiques de l'alchimie. Ses derniers jours se seraient consumés dans la recherche de la pierre philosophale ; son ami Kenelm Digby l'aurait poussé dans cette voie funeste et aurait pris part à ses ténébreuses expériences. Et tous les

biographes de répéter à l'envi cette sotte histoire, sans prendre la peine d'en relever les invraisemblances.

Tout d'abord, on sait que Van Dyck voyagea pendant les deux dernières années de sa vie presque entières. Des déplacements continuels ne se prêtaient guère à des expériences qui exigent un laboratoire, des instruments, une installation complète. De plus, ces absences l'éloignaient de Kenelm Digby, qui n'aurait donc pu exercer que par correspondance la funeste influence qu'on lui attribue sans preuve. Le testament de notre artiste établit en outre de la manière la plus formelle qu'il laissait en mourant une véritable fortune. Il s'était donc sérieusement préoccupé de l'avenir, et, malgré ses dissipations, ne se trouvait pas réduit à cet état de détresse que les assertions des historiens font supposer. Au reste, quand il partit avec sa jeune femme pour la France, en 1641, il était encore plein d'illusions sur son état, puisqu'il allait sollicitant partout quelque longue et fatigante commande. Ce n'est pas là le fait d'un homme qui sent approcher ses derniers jours. Pourquoi donc demander sans cesse à des causes extraordinaires l'explication d'un fait des plus simples? Les excès de travail, et peut-être aussi de plaisir, avaient épuisé une constitution naturellement délicate et qui avait besoin de grands ménagements. Voilà le véritable motif de la fin prématurée de Van Dyck; il n'en faut pas chercher d'autre.

Comment donc est née cette légende à laquelle nous faisions allusion tout à l'heure? Nous allons essayer de l'expliquer.

Une anecdote célèbre nous montre Rubens recevant la visite d'un de ces charlatans qui prétendaient posséder le secret de faire de l'or, et éconduisant l'importun avec esprit, disant qu'il avait trouvé depuis longtemps une recette plus sûre pour arriver au même résultat. On n'aura pas voulu faire moins d'honneur à Van Dyck qu'à Rubens. Seulement, au lieu de se débarrasser du charlatan par un mot ironique, Van Dyck aura succombé à la tentation; et, du même coup, se trouve expliquée, par des motifs acceptés d'autant plus facilement qu'ils semblent plus mystérieux, cette funeste maladie qui l'enlève dans la force de l'âge. Peut-être aussi certains faits très naturels dont il nous reste à parler ont-ils été le point de départ de la fable ridicule que la crédulité des biographes s'est empressée d'admettre et de propager.

Comme beaucoup d'artistes, comme Rubens lui-même, Van Dyck attachait une grande importance à la durée de ses peintures. Il se préoccupait donc de la préparation des couleurs et de la qualité de tous les ingrédients qui entraient dans leur composition. Un médecin de la cour de Charles Ier, chimiste fort habile, et

de la chimie à l'alchimie il n'y a qu'un pas au XVIIe siècle, un médecin donc, nommé Théodore Turquet de Mayerne [1], a recueilli et soigneusement noté sur ses agendas les observations qui le frappaient dans ses entretiens avec les artistes au sujet des substances employées par ceux-ci. Le nom de Van Dyck revient à diverses reprises dans ces remarques prises au jour le jour. A la date du 30 décembre 1632,



Turquet de Mayerne écrit : « Londini, — sieur Antony Van Deik, chevalier : l'huyle est la principale chose que les peintres doivent rechercher... Il m'a parlé d'un blanc exquis au prix duquel le blanc de plomb le plus beau semble gris, qu'il dit estre cognu par M. Rubens » ; et un peu plus tard il fait cette autre observation : « L'imprimeure est de très grande conséquence. Le 20 may 1633, à

1. Il n'est pas sans intérêt de noter en passant que Van Dyck a fait un portrait de ce savant homme Cette pièce figurait dans la collection de sir Thomas Lawrence (n° 19 du catalogue). La tête était peinte à l'huile, le reste en clair-obscur. Le catalogue vante beaucoup cet ouvrage.

Londres, signor Antonio Van Dyck a essayé d'imprimer avec de la colle de poisson, mais il m'a dit que le labeur s'escaille et que ceste colle dans fort peu de jours tue les couleurs. » Ainsi Van Dyck ne se préoccupe pas seulement de chercher les ingrédients qui rendent les couleurs solides et la peinture durable, il n'attache pas moins d'importance à la préparation de la toile. Des citations et remarques du chimiste genevois n'est-il pas permis de conclure que l'artiste s'est toujours préoccupé de perfectionner à son usage les procédés techniques de la peinture. En fallait-il davantage pour le faire passer pour un homme adonné aux sciences occultes, perdant son temps, usant sa fortune et sa santé dans la recherche de la pierre philosophale ? Quelque indiscret aura surpris l'artiste occupé à une de ces préparations dont il gardait soigneusement le secret, qu'il s'étudiait à dérober même aux yeux curieux de ses élèves, et le bruit se sera répandu que le peintre travaillait à quelque œuvre ténébreuse. L'alchimie est en pleine faveur au commencement du XVIIe siècle ; les grands savants qui cherchent à pénétrer les secrets de la nature ont donné naissance à une école de charlatans qui prétendent tout reproduire, tout connaître. Les révélations de Turquet de Mayerne expliquent de la manière la plus naturelle, ce nous semble, l'origine de la légende qui a fait ranger Antoine parmi les chercheurs de la pierre philosophale.

Quand Van Dyck débarqua en Angleterre, ses jours étaient comptés. Ses amis ne durent conserver aucune illusion sur sa fin prochaine. Le roi, vivement touché de l'état de son peintre favori, adressa un appel désespéré à la science et aux médecins. Il promit une récompense énorme, trois cents livres sterling, à celui qui parviendrait à prolonger ses jours. Tout fut tenté, mais inutilement. Les empiriques arrivèrent, comme toujours, avec leurs recettes infaillibles. On prétend même, nous avons quelque peine à admettre le fait, que le moribond fut étendu dans les entrailles fumantes d'une vache qu'on venait d'éventrer, dans l'espoir de réchauffer ses membres glacés. Ceci signifie tout au moins qu'on écouta tous les conseils, qu'on essaya de tous les expédients ; mais rien ne devait conjurer l'issue fatale de la maladie.

Voici ce qu'on sait de positif sur les derniers jours de Van Dyck. Dès le commencement de décembre, la gravité de sa situation ne laissait plus d'espoir. Une dernière consolation était cependant réservée au mourant. Le 1er décembre, sa femme mettait au monde une fille qui recevait les prénoms de Justiniana ou Justine-Anne. Il se hâte alors de rassembler le peu de forces qui lui restent pour prendre ses dispositions suprêmes et dicter à un notaire l'expression de ses dernières volontés. Cette pièce porte la date du 4 décembre. Elle a été

découverte par M. Carpenter, qui l'a publiée le premier sous sa forme originale.

Peu de jours après avoir rempli ce devoir, le 9 décembre 1641, Van Dyck s'éteignait doucement dans sa résidence de Blackfriars. Il était âgé de quarante-deux ans seulement. Quatre jours plus tard, on faisait l'ouverture du testament, dont voici la traduction littérale :

Testament de sir Antoine Van Dyck[1]

Au nom de Dieu, Amen. Moi, sir Anthony Van Dyck, chevalier, né à Anvers, en Brabant, faible de corps, mais jouissant de mes sens, mémoire et intelligence, grâces en soient rendues au Tout-Puissant; considérant que rien n'est plus certain que la mort et rien plus incertain que l'heure du trépas, ai fait et ordonné, et par cet acte déclare et ordonne mes dernières volontés et testament, comme suit : D'abord, je remets mon âme entre les mains du Dieu tout-puissant, notre divin père, et je confie mon corps à la terre pour être déposé chrétiennement et décemment dans la cathédrale de Saint-Paul à Londres. Et venant ainsi à l'arrangement et à la disposition de mes biens et de ma fortune temporelle qu'il a plu au Dieu tout-puissant de me prêter sur cette terre, j'en dispose de la manière suivante :

Premièrement : quant à mes espèces, biens et possessions, laissés et conservés dans ladite ville d'Anvers (excepté deux obligations ou billets montant ensemble à la somme de quatre mille livres sterling), et confiés à ma sœur Susanne Van Dyck, à Anvers, je les lègue entièrement à madite sœur, à condition que desdites rentes et dudit argent madite sœur s'engage à soutenir et à élever ma jeune fille, nommée Marie-Thérèse Van Dyck; et s'il arrivait que madite sœur vînt à mourir ou à quitter cette vie, alors mesdits biens et espèces seront touchés et employés, au bénéfice et au profit de madite fille survivante, par les dames du couvent où madite sœur Susanne demeure aujourd'hui.

Et c'est aussi mon désir et ma volonté que, desdits biens et espèces mon autre sœur, Isabelle Van Dyck, reçoive et emploie pour son propre usage deux cent cinquante florins par an, à elle payés desdits biens et espèces laissés par moi à Anvers, comme je l'ai dit ci-dessus.

Et après le décès de ma sœur Susanne et de ma fille Marie-Thérèse Van Dyck, lesdits biens et espèces reviendront et écherront à ma fille légitime, née ici à Londres le premier jour de décembre mil six cent quarante et un; et je l'en fais et déclare pleine et légitime héritière.

Secondement : le reste de mes biens, espèces, créances, tableaux, comptes, billets et écrits quelconques, laissés après moi dans le royaume d'Angleterre, avec toutes les sommes à moi dues par Sa Majesté le roi d'Angleterre, par la noblesse, ou toutes autres personnes, quelles qu'elles soient, et ce qui en sera recouvré, sera également réparti entre ma femme, lady Marie Van Dyck, et madite fille nouvellement née à Londres, en parties justes et égales, pourvu que les sommes placées à intérêt restent placées, et que madite femme emploie ledit argent seulement avec soin et discrétion.

1. L'original est conservé dans le registre de la Cour des prérogatives royales de Cantorbery. (Voyez le texte anglais dans l'ouvrage de M. Carpenter.)

Et en cas que madite fille, née ici à Londres, vienne à mourir avant sa mère, alors ladite mère, ma femme, héritera et jouira de la moitié de la part dudit enfant, et mon autre fille d'outre-mer recevra l'autre moitié de la part dudit enfant.

Et s'il arrive que madite fille à Anvers et ma sœur Susanne Van Dyck viennent à mourir toutes deux avant ma fille née en Angleterre, alors lesdits biens et espèces, laissés par moi à Anvers, comme est dit ci-dessus, reviendront à madite fille en Angleterre survivante.

Et si mesdites deux filles viennent à mourir sans postérité avant ma femme survivante, alors madite femme héritera et jouira desdits biens et espèces laissés par moi à Anvers.

Et après la mort de madite femme, les enfants de ma sœur Catherine, mariée à sir Adrien Dircke, hériteront et jouiront desdits biens et espèces laissés à Anvers, comme il est dit ci-dessus.

Et, de même, je donne et lègue aux pauvres de l'église de Saint-Paul, où je désire être enterré, trois livres sterling pour être partagées entre eux. Et, de même, je donne aux pauvres de la paroisse de Blackfriars, où je demeure, une même somme de trois livres sterling pour être partagée entre eux. Et, de même, je donne et lègue à chacun de mes domestiques, autant mâles que femelles, aujourd'hui à mon service, vingt shellings chacun comme souvenir, lesquels dits legs doivent être payés d'abord de ma fortune ci-dessus mentionnée par les exécuteurs de ma dernière volonté et de mon testament.

Et je fais et déclare madite femme Marie Van Dyck, Madame Catherine Cowley et M. Aurelius de Meghem, ici présents, tous et chacun d'eux séparément, pleins et entiers exécutrices et exécuteurs de mon testament, voulant et exigeant qu'ils fassent exécuter ma dernière volonté en tous points par leurs efforts.

Et je donne audit Aurelius de Meghem, pour ses peines et soins à cette occasion, la somme de quinze livres sterling. Et je donne et alloue à ladite Catherine Cowley la somme de dix livres sterling pour ses peines et soins à cette occasion.

Et mon désir et volonté est que ladite Catherine Cowley reçoive de plus, de madite fortune, la somme de dix livres sterling pendant quatre ans à venir, savoir : pendant quatre ans, chaque année, dix livres sterling, à commencer du jour de mon décès. Et après que ces quatre années seront expirées, ladite Catherine Cowley aura et recevra dix-huit livres sterling par an, c'est-à-dire chaque année dix-huit livres, comme tutrice de ma fille jusqu'à sa dix-huitième année.

Et je reconnais ceci pour ma dernière volonté et mon testament, abolissant et annulant tous testaments, donations et codicilles faits ci-devant *causâ mortis*, ou autrement, par moi, en vertu du présent acte. En témoignage de quoi, moi Antoine Van Dyck, ai ajouté ma signature et mon sceau à ma dernière volonté et testament, le quatrième jour de décembre, Anno Domini 1641, la dix-septième année du règne de notre souverain maître le roi Charles.

ANTONIO VAN DYCK.

Suit l'attestation du notaire Abr. Derkindee et du témoin Dirrick Van Hoost.

Le corps de Van Dyck fut transporté en grande pompe dans l'église de Saint-Paul à Londres, en exécution de son dernier vœu. On lui érigea dans le chœur, près du tombeau de Jean de Gand, un monument qui représentait le Génie de la peinture, le bras gauche appuyé sur une tête de mort et regardant

ses traits dans un miroir qu'il tenait de la main droite. Au-dessous était gravée l'inscription suivante :

Qui
dum viveret
multis immortalitem
donaverat
vita functus est.
Carolus I
Mag. Brit. Fr. et Hib.
Rex
Antonio Van Dyck
equiti aurato
P. C.

Tout a péri, inscription et monument, dans le grand incendie de Londres qui dévora complètement l'ancienne cathédrale.

En mourant, l'artiste laissait deux filles : Justiniana et Marie-Thérèse. Il s'était préoccupé d'assurer à son enfant naturel une part de son héritage. Tout en montrant beaucoup de sollicitude pour la fille issue d'une liaison irrégulière, Van Dyck n'a pas révélé le secret de sa naissance. Comment se nommait la mère de Marie-Thérèse ? Toutes les recherches n'ont abouti jusqu'ici qu'à des hypothèses contradictoires. Il est désormais assez douteux qu'on parvienne à percer ce mystère. Toujours est-il certain que la naissance de Marie-Thérèse avait précédé l'établissement de son père en Angleterre, puisqu'en 1641 elle était d'âge à se marier et à avoir elle-même des enfants, comme on le verra tout à l'heure.

La fortune de notre artiste, au jour de sa mort, était considérable ; son testament en fait foi. Walpole l'évalue à quatorze ou quinze mille livres sterling, trois cent mille livres de France, équivalant à un million d'aujourd'hui.

Les événements politiques réduisirent singulièrement ce riche héritage. La succession consistait surtout en créances sur le roi et l'aristocratie anglaise. On a vu plus haut avec quelle difficulté et quelle lenteur Van Dyck obtenait le payement des sommes dues. Ce fut bien pis après sa mort ; ses héritiers auront beau multiplier les démarches, présenter requêtes sur requêtes, ils ne parviendront jamais à une solution définitive et satisfaisante.

A part l'argent comptant, les billets ou les créances sur les plus hauts personnages de l'Angleterre, l'artiste laissait encore un trésor d'un prix inestimable ; nous voulons parler des peintures, des esquisses, des dessins garnissant son atelier. Il y avait là une fortune. Que devint-elle ? Des pièces récemment découvertes par M. A.-W. Thibaudeau, et encore inédites, jettent un demi-jour sur ce sujet si intéressant.

Malheureusement, nous ne possédons pas, comme pour Rubens, un inventaire soigneusement rédigé ; encore devons-nous nous estimer heureux que la trouvaille de M. Thibaudeau vienne combler une lacune et fournir un renseignement sur les peintures recueillies dans l'atelier de Van Dyck au jour de sa mort.

Une pétition de Patrick Ruthven, adressée au Parlement en date du 25 mars 1645, résume les principaux faits survenus dans la famille de l'artiste, depuis son décès jusqu'à cette date. Tout d'abord, elle nous apprend que la veuve de Van Dyck, Marie Ruthven, remariée à sir Richard Pryce, était déjà morte quand fut présentée la pétition. L'auteur de la requête reste donc seul pour défendre les intérêts de sa petite-fille Justiniana [1]. Or son gendre avait amassé à Blackfriars « une collection de tableaux et d'autres objets de valeur » qui devaient revenir à Justiniana. Tous ces objets ont disparu. Un certain Richard Andrew, à la faveur des troubles, s'est emparé, sans droit, sans autorisation, de cette partie de l'héritage, et l'a expédiée sur le continent, en cherchant, par des manœuvres frauduleuses, à la conserver pour une somme bien inférieure à sa valeur. En raison de ces faits, la pétition demande qu'il soit interdit à Andrew d'enlever les tableaux restés jusque-là en Angleterre et d'aliéner ceux qui sont arrivés sur le continent. Patrick Ruthven obtint gain de cause devant le Parlement, sans cependant soustraire sa petite-fille aux effets de cette audacieuse spoliation.

En effet, une seconde pétition, en date du 26 février 1647, constatait qu'au mépris des prescriptions du Parlement, Richard Andrew avait continué à détourner les tableaux de la succession. Le tuteur implorait de nouveau l'intervention des lords afin d'obliger Andrew à verser une caution assez forte pour répondre des objets d'art dont il ne voulait pas rendre compte.

1. Le 28 avril 1645, Suzanne Van Dyck, béguine à Anvers, donnait pouvoir à Jean Hoff, ancien commensal de son frère Antoine, de surveiller et régir les biens de sa nièce Justiniana, de concert avec le grand-père Patrick Ruthven. La même Suzanne, par son testament, en date du 24 novembre 1649, laissait la plus large part de son héritage à la fille naturelle de son frère, Marie-Thérèse, ménageant cependant les intérêts de la fille légitime, au cas où celle-ci devrait se réfugier en Belgique pour cause de religion.

Quel résultat obtinrent les persévérantes réclamations de Patrick Ruthven? Les pièces que nous venons de résumer ne le font pas savoir. Il est probable qu'Andrew avait pris ses précautions et mis son butin en lieu de sûreté. Toute cette partie de la succession fut donc perdue pour Justiniana.

Marie Ruthven n'avait pas accordé de longs regrets à la mémoire de son premier mari; nous venons de voir qu'elle était morte dès le mois de mars 1645. Or, avant cette date, elle avait épousé en secondes noces sir Richard Pryce de Goggerdam, gentilhomme de la province de Montgomery, veuf lui-même d'une première femme. Un passage de la pétition de Patrick Ruthven donnerait à entendre qu'avant sa mort elle avait trouvé moyen de dissiper, non seulement ce qui lui revenait, mais aussi une partie de ce qui appartenait à sa fille dans la succession de son premier mari. L'article du testament où le mourant conseille à sa veuve d'user de sa fortune avec mesure et discrétion vient confirmer les soupçons inspirés par la pétition de sir P. Ruthven. Restaient, il est vrai, les sommes dues par le roi et l'aristocratie. Bien des années s'écouleront sans que les créanciers puissent présenter une réclamation utile. Ce ne fut qu'après la restauration de Charles II que Justiniana obtint, par acte du 10 juin 1662, une pension de deux cents livres. Mais l'irrégularité des payements obligea la fille de Van Dyck à mettre plusieurs fois sous les yeux du roi le tableau lamentable de sa détresse. Cependant, à partir de 1670, les comptes cités par M. Carpenter semblent en témoigner, la pension fut acquittée plus régulièrement.

Justiniana Van Dyck épousa, de fort bonne heure, car elle avait à peine douze ans au moment de son mariage, en 1653, sir John Stepney de Prendergast, du comté de Pembroke, qui servit dans la garde royale à cheval sous Charles II. Dans le cours de l'été de 1660, les deux époux venaient à Anvers voir leur tante Suzanne qui parvint, par ses pieuses exhortations, à leur faire abjurer la religion anglicane et à les convertir, ainsi que leur servante, au catholicisme. Tous trois furent baptisés dans l'église Saint-Jacques; puis sir Stepney et sa femme furent mariés de nouveau par le curé de la paroisse. A la suite de cet événement, la fille de Van Dyck laissait à sa tante, comme un témoignage d'affection, une toile où elle avait peint le Christ en croix avec quatre anges recueillant le sang qui coulait de ses plaies[1]. Ce fait a permis à Corneille de Bie de ranger la fille de Van Dyck parmi les femmes artistes qui ont honoré leur sexe.

1. Suzanne Van Dyck légua par testament ce tableau à la béguine Marie de Hondt qu'elle avait nommée exécutrice de ses dernières volontés.

Nous retrouvons Justiniana et son mari à Anvers en janvier 1666. Ils étaient venus pour recevoir leur part dans la succession considérable de leur tante Suzanne, héritage qu'ils partagèrent avec Marie-Thérèse, la fille naturelle d'Antoine. Aussitôt après son retour à Londres, sir Stepney mourut. Sa veuve lui survécut durant de longues années. Toutefois, les historiens ne s'accordent pas sur l'époque de son décès; tandis que les uns la font disparaître avant 1690, d'autres prétendent qu'elle se remaria avec Martin de Carbonell et vécut jusqu'en 1703. Elle laissait au moins quatre enfants : un fils, sir Thomas Stepney, qui embrassa la carrière militaire, et trois filles, Anne-Justine, Priscille et Marie; les deux dernières entrèrent de bonne heure, en qualité de novices, au couvent de Hoogstraten et devinrent abbesses dans une maison religieuse de Bruxelles. Elles vivaient encore en 1772. Les descendants de sir John Stepney de Prendergast ne s'éteignirent qu'en 1825, par la mort de sir Thomas Stepney, dernier héritier du nom qu'avait porté la fille légitime d'Antoine Van Dyck.

Quant à cette fille naturelle nommée Marie-Thérèse dont l'existence est encore enveloppée de tant de mystère, elle aurait épousé, en 1641, d'après les récentes découvertes des érudits anversois, Gabriel Essers, drossart de Bouchout. Peut-être son père avait-il pu assister à la cérémonie nuptiale. Le 16 février 1642, son premier enfant était baptisé dans l'église de Saint-Gommaire à Lierre, où elle s'était fixée. Six autres enfants, dont quatre fils au moins, se succédèrent rapidement. Au commencement de 1679, toute la famille se fixait à Anvers; mais son chef ne tardait pas à succomber aux suites d'une attaque d'apoplexie, tandis que Marie-Thérèse lui survécut jusqu'en 1697. Il existe encore à Anvers plusieurs familles qui prétendent rattacher leur généalogie aux descendants du peintre de Charles Ier.

Un auteur, généralement circonspect, dit : « A la mort de Van Dyck, sa collection particulière devint en grande partie la propriété de son meilleur élève, sir Peter Lely. » La pétition de Patrick Ruthven prouve que le fait rapporté par Dallaway n'est pas de tous points exact. Toutefois, la riche collection de Lely, dont la vente produisit la somme, énorme pour l'époque, de vingt-six mille livres sterling, renfermait un si grand nombre de tableaux et de dessins de Van Dyck, que leur propriétaire dut profiter de quelque occasion exceptionnelle. Peut-être le sieur Andrew lui avait-il vendu en bloc tous les objets enlevés de l'atelier du maître et vainement réclamés par le grand-père de Justiniana. Ce serait là l'explication la plus naturelle du passage de Dallaway. On sait que dans la collection de sir Peter Lely figuraient notamment les trente-sept

portraits en grisaille d'artistes ou de personnages célèbres, appartenant aujourd'hui au duc de Buccleugh.

Nous voici au terme de notre récit. Il convient maintenant de jeter un regard en arrière pour porter un jugement d'ensemble sur l'œuvre de Van Dyck, de caractériser son talent et d'étudier son influence sur l'école qui le reconnaît comme son chef.

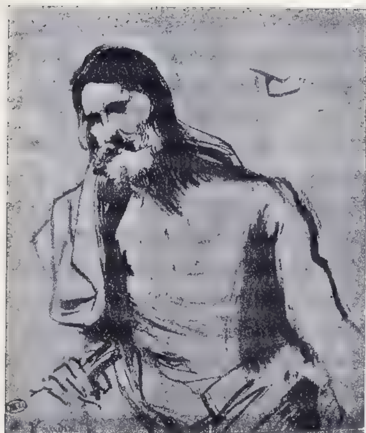


[illegible]

[illegible]

CINQUIÈME PARTIE

L'ŒUVRE D'ANTOINE VAN DYCK
SES ÉLÈVES



[illegible]

Dessin du musée du Louvre

Tout artiste de haute race porte en lui-même un type idéal dont il poursuit sans relâche l'expression. Cette recherche imprime à chacune de ses œuvres la marque caractéristique du génie : l'originalité. Aussi reconnaît-on à première vue les géants sortis du cerveau de Michel-Ange, les énigmatiques sirènes du Vinci, les figures supérieures à l'humaine nature dont Raphaël a peuplé ses immortelles compositions. Le Titien vit dans un monde de rois et de magnificences princières. Le Corrège a pour lui la grâce du dessin et le charme de la couleur ; son lot n'est pas à dédaigner. La nature exubérante de Rubens se trahit dans ses moindres toiles. Les personnages de ses

innombrables tableaux ont entre eux des affinités de race et de famille qui les font reconnaître entre tous

Antoine Van Dyck obéit également à la loi commune. Chacune de ses œuvres est marquée de ce signe originel qui consiste, chez lui, dans la recherche incessante de l'élégance et de la distinction. La distinction, voilà le don par excellence, la qualité maîtresse de l'artiste, celle qui constitue son individualité, qui marque d'une empreinte indélébile toutes ces œuvres glorieuses dont nous venons d'écrire l'histoire, depuis les premiers tâtonnements de l'élève de Rubens jusqu'aux immortelles images de Charles I[er], de sa famille et de sa cour.

Qu'il appartienne aux plus hautes sphères de la société ou qu'il sorte des rangs de la simple bourgeoisie anversoise, le modèle reçoit du pinceau de Van Dyck l'allure la plus aristocratique. On jurerait que le peintre n'a passé sa vie que dans un monde de gentilshommes et de patriciennes. Jamais il ne surprend les hommes qu'il connaît le mieux, ses plus intimes amis, dans l'abandon familier des occupations journalières. Rarement, bien rarement, il lui vient à l'esprit de les grouper dans quelque scène intime d'intérieur. Tous se sont préparés à poser devant la postérité; tous ont le souci de donner à leurs descendants la plus haute idée de leur ton et de leurs manières. Pas un n'est vulgaire; pas un n'ose se montrer sous son habit de travail dans la bonhomie de la vie quotidienne. Rien n'altère l'immuable sérénité de leur personne; rien ne trouble l'inaltérable placidité de leur physionomie. A d'autres le peuple des tavernes, le monde des Kermesses et des paysans. Un Dyck a voulu être et demeurera le peintre de l'aristocratie.

Presque tous les personnages de marque qui ont vécu dans la première partie du XVII[e] siècle revivent en traits ineffaçables dans cette galerie de portraits auxquels le talent a donné la précision et l'importance d'un monument historique.

Le nom de Van Dyck cependant aurait quelque peine à figurer parmi ceux des maîtres qui brillent au premier rang dans le Panthéon de l'art. Il lui manque le génie créateur, la richesse d'invention, le sens dramatique, enfin ce qui constitue une originalité puissante. Ce jugement paraît-il trop sévère? L'histoire de sa vie en fournit l'éclatante confirmation.

Le voici dans l'atelier de Rubens. Aussi longtemps qu'il y demeure, il ne semble se proposer d'autre but, nourrir de plus haute ambition que de suivre fidèlement les exemples du maître; mais l'exagération même qu'il apporte à cette imitation voulue trahit son impuissance. A la pression dramatique est substituée la violence, l'éclat harmonieux de la couleur fait place à des tons heurtés,

presque criards. La plus célèbre des peintures de cette période n'est, en somme, que la copie timide d'une toile de Rubens.

A peine notre artiste a-t-il mis le pied sur la terre d'Italie, que le Titien s'empare de lui, exerce sur son esprit une séduction et une influence irrésistibles. C'est la période italienne, caractérisée par les oppositions vigoureuses, les chaudes colorations tout empourprées du soleil du Midi.

Cette influence des grands coloristes vénitiens persiste encore quelque temps après que le voyageur a revu sa patrie; mais, peu à peu, les souvenirs d'Italie s'effacent, ou plutôt se fondent avec la première direction reçue à l'école de Rubens. Bientôt, commence insensiblement une nouvelle évolution du talent de l'artiste. Son originalité particulière se dégage. Aux emprunts faits à ses maîtres, il joint un charme, une délicatesse qu'il tire de son propre fonds. Il imprime ainsi aux œuvres de cette troisième période une distinction suprême. De là le grand succès de ses compositions religieuses, bien qu'elles manquent le plus souvent de sentiment dramatique et d'émotion. Que leur reste-t-il donc ? Elles possèdent au plus haut degré les qualités moyennes : la mesure, la noblesse, l'attrait d'une couleur claire et harmonieuse.

En Flandre, Van Dyck entre déjà dans la pleine possession de son talent. Aussi des nuances presque insensibles séparent-elles la troisième et la quatrième période de sa carrière. Toutefois, dans les toiles peintes en Angleterre, surtout dans celles qui datent des premières années de son séjour, il arrive à une sûreté, à une puissance d'exécution toute nouvelle chez lui. Certains portraits de Charles Ier ou de ses enfants peuvent se classer parmi les œuvres les plus accomplies que l'art ait produites. Mais, au bout de quelques années, l'excès du travail, l'abus des plaisirs amènent une décadence prématurée de ce noble talent, sans que le peintre ait pu montrer, dans une circonstance solennelle vainement poursuivie, la mesure complète de ses forces.

Peut-être vaut-il mieux pour sa mémoire que cette occasion, si ardemment cherchée, lui ait toujours échappé. Ses compositions religieuses ou historiques n'ajoutent que peu de chose à sa réputation. Ainsi que beaucoup de maîtres flamands, ses devanciers ou ses rivaux, il ne dispose de tous ses moyens que lorsqu'il se trouve directement en face de la nature. C'est la peinture du portrait qui lui assure une éminente place entre les maîtres de toutes les époques et de tous les pays. Là est sa gloire, son incontestable supériorité.

Le talent ne se révèle pas seulement dans les compositions achevées où l'artiste concentre tout son effort, où il cherche à donner le dernier mot de sa

puissance. Les moindres traits, les improvisations écloses de l'inspiration d'un moment, les tâtonnements de la main qui s'exerce, les contours indécis d'une forme qui se dégage à peine des vapeurs flottantes du rêve, offrent des séductions singulières, quand ils viennent d'un maître. Van Dyck a laissé une quantité considérable de croquis sommairement indiqués. Quelques traits lui suffisent pour construire la charpente d'une tête, pour mettre en place les divers plans du visage. En trois ou quatre coups de pinceau, il note les effets de lumière de toute une vaste composition.

Un connaisseur émérite a caractérisé en quelques lignes les qualités des dessins d'Antoine Van Dyck. Nous ne saurions mieux faire que de reproduire ici l'appréciation d'un juge tel que Mariette[1].

« Si l'on excepte les portraits de Van Dyck et ses études particulières de têtes ou d'autres parties, dans lesquelles ce peintre est fort correct et fort précis, presque tous ses autres dessins de compositions se réduisent à de légères esquisses que l'auteur semble avoir faites pour n'être entendu que de lui seul. Il y cherche à développer sa pensée, se mettant peu en peine de paroître correct. A travers cependant de ces espèces de nuages, l'homme de génie se découvre, et l'on y démêle, quand on y veut prêter attention, des pensées neuves et tout à fait sublimes. Tel est à peu près le caractère de Van Dyck ; ce n'est pas cependant qu'il n'en ait fait aussi quelquefois de très terminés, et l'on voit même par ses paysages qu'il étoit capable, lorsqu'il vouloit s'y assujettir, de dessiner avec soin ; mais ces dessins finis sont fort rares. »

Cela suffit, n'est-il pas vrai, pour laisser une idée juste de ces improvisations charmantes, où tous les procédés, la plume, le pinceau, le crayon, la pierre d'Italie, la sanguine, le bistre, l'encre de Chine sont tour à tour mis en œuvre selon le caprice du moment ou le besoin du sujet. Rien n'est plus propre, pensons-nous, à révéler les secrets du génie que de faire connaître ces essais tout chauds, pour ainsi dire, du feu de l'inspiration. Aussi avons-nous multiplié ici les fac-similés d'œuvres originales, les préférant à des reproductions, forcément réduites et affaiblies, de ces admirables planches où les Bolswert, les Vorsterman, les Pontius, les de Jode, ont interprété, de leur burin magistral, les œuvres les plus célèbres du maître. Ces belles gravures perdent trop à changer de proportion. Il faut les voir, les admirer sur les épreuves originales et de premier tirage. Il suffit pour cela de feuilleter l'œuvre de Van Dyck que possède le Cabinet des estampes de Paris.

1. Dans le catalogue des dessins de Crozat.

Rarement peintre fut mieux servi par les maîtres de la pointe. Van Dyck a trouvé, grâce aux soins attentifs de Rubens, une école de graveurs incomparables, rompus aux ressources du métier, habiles à manier tour à tour le burin et l'eau-forte pour exprimer toutes les finesses de la couleur, les jeux les plus délicats de la lumière. Lui-même a pris une part considérable dans la direction de cette école. Non seulement il a surveillé attentivement la traduction de ses principales œuvres, non seulement il a pris le soin, à l'exemple de son maître, de dessiner de sa propre main le modèle que l'outil n'a plus qu'à suivre pas à pas ; mais encore il a voulu se rendre compte par sa propre expérience des procédés et des difficultés de l'ouvrage, et, du premier coup, il se révèle maître dans un art qui lui était étranger la veille. L'histoire offre peu d'exemples d'un pareil phénomène. Les eaux-fortes de Van Dyck, dans leur premier état, avant que le travail du graveur les ait assourdies, seront toujours considérées comme des chefs-d'œuvre. Seules, elles suffiraient à prouver les merveilleuses aptitudes de leur auteur, sa science consommée de la figure humaine, sa prodigieuse habileté dans l'emploi du premier instrument qui lui tombe sous la main. Les peintures de l'artiste accusent parfois des défaillances ; on y trouvera même des incorrections, c'est possible ; mais qu'on examine avec soin ses dessins et surtout ses merveilleuses eaux-fortes, et on reconnaîtra que Van Dyck avait reçu de la nature la flamme intérieure dont l'empreinte est marquée en traits ineffaçables dans les moindres œuvres des grands artistes.

L'histoire de Van Dyck paraîtrait incomplète si nous ne groupions autour de lui les principaux collaborateurs qui eurent part à ses travaux, qui l'assistèrent dans ses entreprises, et qui durent à la bonne fortune de sa rencontre la meilleure part de leur mérite et de leur gloire. Ses élèves directs sont nombreux, nous allons le montrer ; mais son influence s'étendit bien au delà de cette première génération qui connut personnellement le maître, et dont la plus haute ambition fut, semble-t-il, de se rapprocher le plus possible de sa manière. Aussi, parmi les élèves de Van Dyck, faut-il soigneusement distinguer ceux qui vécurent à ses côtés, mirent la main à ses ouvrages, continuèrent ses traditions, et ceux qui vinrent plus tard et qui, sans avoir reçu ses leçons immédiates et ses préceptes, ne doivent pas moins leur succès aux exemples qu'il a laissés. C'est ainsi que l'école anglaise, presque tout entière, se rattache intimement à notre artiste et procède directement de lui.

Van Dyck n'avait pas attendu longtemps le succès et la réputation. La

séduction de sa personne et de son talent lui valut, dès ses jeunes années, de nombreux clients. Durant son voyage en Italie, il dut réclamer le concours d'un peintre habile qui se pliât à sa manière, pour satisfaire aux demandes qui l'assaillaient de toutes parts. Un Flamand, né à Anvers en 1591, *Jean Roose*, nommé *Rosa* par les Italiens, d'acord élève de Jean de Wael, puis de Snyders qu'il égalait presque dans la peinture des chasses, s'était fixé à Gênes et y avait acquis de la réputation. Quand Antoine vint visiter l'Italie et s'arrêta dans la ville qu'il habitait, Roose sollicita l'honneur de recevoir ses leçons. Soprani affirme que, par la suite, cet artiste peu connu peignit des sujets religieux et des portraits dignes d'entrer en parallèle avec ceux du maître. Comme Roose passa sa vie entière en Italie et termina sa carrière à Gênes en 1638, les biographes flamands le connaissent à peine et ne parlent guère de lui. Il doit cependant être compté parmi les élèves distingués de Van Dyck.

Seul notre artiste n'aurait pu parvenir à terminer les grands ouvrages qu'il exécuta dans les Flandres avant de partir pour l'Angleterre. S'il ne tenait pas école, au sens propre du mot, il eut souvent recours au pinceau de ses anciens camarades. Parmi ceux qui lui prêtèrent le plus souvent leur assistance, on cite deux peintres d'un certain renom et d'un réel mérite : *Remi van Leemput* et *Jean Van Bockhorst*, plus connu sous le sobriquet de *Lange Jan* ou Grand Jean.

Le premier, originaire d'Anvers, né en 1607, après avoir débuté chez un maître inconnu, entra chez Van Dyck en 1628, y demeura un an, puis fut admis dans la communauté de Saint-Luc. Il faisait sa principale étude du portrait. Après l'année 1632, il rejoignit Antoine en Angleterre et acquit une habileté singulière à reproduire les tableaux des maîtres. On raconte que Charles I[er] lui fit compter un jour cent cinquante livres sterling pour la copie d'un tableau d'Holbein représentant Henri VII, Élisabeth d'York, Henri VIII et Jeanne Seymour. Un pareil auxiliaire était précieux pour un artiste obligé de se recopier souvent. Aussi certaines répétitions des portraits de Van Dyck sont-elles, à coup sûr, du pinceau de Remi van Leemput; il avait d'ailleurs si bien étudié la manière de son modèle qu'il était parvenu, pour ainsi dire, à se l'assimiler; de sorte qu'il paraît difficile de distinguer ses portraits, même originaux, de ceux d'Antoine. Son succès dura jusqu'à la fin de sa vie. Il mourut fort riche en 1675.

Jean Van Bockhorst ou *Lange Jan*, né vers 1610 à Munster, étudia successivement sous les trois grands maîtres de la Flandre. De l'atelier de Jordaens, il passa chez Rubens, puis chez Van Dyck. Il se rapproche plus du dernier que des deux autres et se lia même étroitement avec lui. Après le départ d'Antoine, il

suivit quelque temps les leçons de Gaspard de Crayer et revint enfin se fixer à Anvers, où il mourut en 1668. C'est dans les portraits de Lange Jan, plutôt que dans ses compositions historiques, qu'on retrouve l'influence des leçons de Van Dyck.

On cite encore, parmi les élèves qui vinrent lui demander conseil à Anvers, *Bertrand Fouchier*, né à Berg-op-Zoom en 1609, et mort en 1674, sans avoir jamais été autre chose, malgré les préceptes de son maître et après un voyage en Italie, qu'un peintre médiocre.

En Angleterre surtout, la réputation de notre artiste attira dans son atelier de nombreux élèves qui devinrent pour la plupart des artistes distingués.

Jean Van Belcamp, originaire d'Anvers, né en 1610, avait précédé Van Dyck en Angleterre. D'abord élève de Van Balen, il suivit ensuite les leçons de Corneille Janson van Ceulen, puis passa sous la discipline de Van Dyck et y resta jusqu'en 1634. Excellent copiste, il fut employé par Charles Ier à reproduire les portraits des plus fameux personnages du temps de Henri VIII et des règnes suivants. Plusieurs de ces copies se voient encore dans la collection royale. Charles Ier se fit peindre par Van Belcamp; un portrait d'Henriette-Marie, dont Henri Steenwyck exécuta le fond, lui fit beaucoup d'honneur. Après la mort du roi, il fut nommé par le Parlement curateur des effets de Charles Ier. Il mourut en 1653.

Contrairement à l'opinion des écrivains qui assurent qu'*Adrien Hanneman* ne quitta jamais la ville de la Haye, où il était né vers 1610, Walpole affirme qu'après avoir étudié sous Jean Van Ravensteyn, il vint chez Daniel Mytens et passa dans l'atelier de Van Dyck en 1635. Charles Ier estimait son talent et le chargea de peindre ses enfants. Après seize ans de résidence en Angleterre, Hanneman retourna, en 1646, dans son pays. Il mourut, vers 1680, à la Haye.

Jean de Reyn, de Dunkerque, n'eut pour maître que Van Dyck, le suivit en Angleterre et ne le quitta pas jusqu'au jour de sa mort. Il s'attacha à imiter sa manière et fit de belles copies de ses principaux portraits pour les familles de Dorset, de Carlisle et de Lindsey. Il termina ses jours dans sa ville natale, en 1678, à l'âge de soixante-huit ans environ.

Guillaume Dobson, peintre anglais, né en 1610, mourut à trente-six ans, après avoir conquis une véritable célébrité, grâce aux avis et aux exemples de Van Dyck, qui, non content de développer son talent, le recommanda chaudement au roi. Dobson lui dut ainsi doublement sa fortune. Les collections anglaises possèdent un certain nombre de portraits de cet artiste distingué.

Parmi les œuvres les plus réussies de *Corneille de Nève*, né vers 1612 et devenu en Angleterre un des meilleurs élèves de Van Dyck, on cite les portraits d'Édouard Sackville et de lord Buckhorst sur la même toile, ceux du comte d'Arundel, du comte de Strafford et de Thomas Fairfax. Cet artiste ne craignait pas de se mesurer avec son maître, car il a peint les mêmes personnages. Devenu paralytique, il se retira à Anvers, sa ville natale, et y finit ses jours en 1678.

Le surnom de Van Dyck Écossais, donné à *Georges Jamesone*, suffirait à nous édifier sur les mérites que ses contemporains reconnaissent à ce peintre. D'abord élève de Rubens, il s'attacha par la suite à Van Dyck et partit avec lui pour l'Angleterre en 1635. A dater de cette époque, il se consacra presque exclusivement à la peinture du portrait.

Comme Jean Van Belcamp, *Théodore Russel*, né en 1614, fils d'un joaillier de Bruges attaché à la cour d'Angleterre, suivit quelque temps les leçons de Corneille Janson Van Ceulen avant de passer à l'école de Van Dyck. La plupart des copies du maître, exécutées par lui et qui se voient encore dans les châteaux de Windsor et de Warwick, sont de dimensions réduites. Russel a laissé des portraits originaux dans différentes familles d'Angleterre ; mais ses goûts de paresse et de dissipation l'empêchèrent de parvenir à la réputation que ses heureuses dispositions donnaient lieu d'espérer.

D'*Édouard Pierce*, né en Angleterre en 1615, mort vers 1666, on ne sait rien ou presque rien, si ce n'est qu'il fut l'élève du maître flamand et qu'il cultiva plutôt la peinture d'histoire, d'architecture et le paysage que le genre du portrait.

Nous avons eu occasion de parler plus haut d'*Anne Carlisle*, qui rendit à Van Dyck, en tendresse et en affection, les bons soins qui firent d'elle une artiste de mérite. Née à Londres en 1616, elle mourut vers l'année 1680. Elle travaillait souvent auprès de son maître, puisque Charles Ier, qui avait l'habitude de la rencontrer durant les longues heures qu'il passait dans l'atelier de son favori, l'associa au don d'une certaine quantité d'outremer dont on porte la valeur à cinq cents livres sterling. Quelques historiens supposent que la fille naturelle nommée dans le testament d'Antoine avait pour mère Anne Carlisle. Mais les dates infligent à cette opinion un démenti catégorique. En effet, Marie-Thérèse existait déjà en 1632, alors qu'Anne Carlisle, à peine âgée de seize ans, ne connaissait pas encore notre artiste.

Le nom de petit Van Dyck fut donné à *Gérard Pieterz Van Zyl*, non parce qu'il avait reçu les leçons du maître, mais à cause de son talent pour peindre les

portraits en petit, c'est Houbraken qui l'affirme. Né à Leyde en 1619, Van Zyl ne vint en Angleterre qu'en 1639, après avoir suivi les leçons de différents maîtres hollandais. Après la mort d'Antoine, il passa un an à Oxford et revint à Londres, où il commençait une grande fortune quand les troubles le décidèrent à retourner dans son pays. On vantait surtout l'art avec lequel il peignait les mains. Il a laissé des sujets de genre. Il mourut âgé de quarante-neuf ans environ.

Pierre Thys ou *Tyssens*, né à Anvers en 1616, débarqua en Angleterre la même année que le précédent. Bien que Van Dyck fût presque arrivé au terme de sa carrière, Thys sut profiter de ses conseils et passe pour un de ses meilleurs élèves. En 1642, il rentra dans sa ville natale, devint doyen de la communauté de Saint-Luc en 1660 et mourut en 1680. Il surpassa tous ses rivaux dans l'imitation de la manière du maître. On voyait à Anvers, au siècle dernier, une copie fort remarquable du grand tableau de Windsor représentant Charles Ier et sa famille. Pierre Thys ne se distingua pas seulement par son talent de copiste. Les portraits originaux de sa main, exposés au musée d'Anvers, rappellent tout à fait les procédés de Van Dyck et assignent à leur auteur une place honorable parmi les peintres de second ordre.

Mathieu Mérian le jeune, né à Bâle en 1621, après avoir étudié dans l'atelier de Joachim Sandrart, vint en Angleterre pendant les dernières années de la vie de Van Dyck, reçut ses leçons et s'efforça d'imiter sa manière; il parvint ainsi à la réputation et à la fortune. Il mourut dans les premières années du XVIIIe siècle.

Originaire de Delft, né en 1621, mort à la Haye, à l'âge de trente-cinq ans, *David Beck* ou *Beek* compte parmi les élèves les plus habiles d'Antoine Van Dyck. Cependant Beck ne le connut qu'en 1640, fort peu de temps avant qu'il partît pour la Flandre. Il se forma surtout par l'étude des tableaux qu'il vit en Angleterre. Il avait débuté dans l'atelier de Michel Van Mirevelt. Doué d'heureuses dispositions, David Beck devint un très habile peintre de portraits et obtint par là l'estime et les faveurs de Charles Ier. Il donna des leçons de dessin au prince de Galles, aux ducs d'York et de Glocester et au prince Rupert. Puis il s'attacha à la reine Christine de Suède, qui le nomma gentilhomme de sa chambre et le chargea de visiter toutes les cours de l'Europe pour peindre les portraits des souverains, des princes et des hommes célèbres des différents Etats. Ces voyages contribuèrent singulièrement à étendre sa réputation.

Il convient d'inscrire aussi parmi les élèves d'Antoine l'Anversois *Pierre Born II*, qui, d'après sa propre déclaration, travailla pendant des années dans l'atelier de Van Dyck, et *J.-B. Jaspers*, qui revint à Anvers immédiatement après

la mort de son maître et se fit inscrire à la guilde de Saint-Luc comme peintre affranchi.

Henri Stone, d'origine anglaise, mérite une place honorable parmi les peintres de portraits. Il sut donner la vie à ses modèles. Formé dans l'atelier de Van Dyck, il continua ses traditions après sa mort.

Nous n'aurions garde d'omettre ici un des plus illustres élèves du maître, bien qu'il ait suivi une voie différente des précédents. Tous les historiens s'accordent à reconnaître que *Jean Petitot* doit aux leçons, aux conseils et aux exemples du peintre de Charles Ier la transparence, la fraîcheur, la vivacité de ton, les grandes qualités enfin qui le placent à la tête des plus célèbres peintres en émail. Petitot passa plusieurs années en Angleterre. Charles Ier lui montra une bienveillance particulière et se plut à faire copier par lui son portrait et celui de la reine. C'est dans ces conditions qu'il fit la connaissance d'Antoine Van Dyck. On cite deux portraits de Petitot reproduisant des œuvres célèbres du maître flamand : celui de Rachel de Ruvigny, la belle comtesse de Southampton, émail colossal, le plus considérable qu'on connaisse, qui n'a pas moins de neuf pouces trois quarts de haut sur cinq pouces trois quarts de large ; il se recommande aussi, dit Walpole, « par l'exécution la plus hardie, la couleur la plus riche et la plus belle qu'on puisse imaginer ». Cette œuvre capitale, conservée dans les collections du duc de Devonshire, est datée de 1642. Le même seigneur possède une tête du duc de Buckingham portant la date de 1640.

A côté des élèves de Van Dyck dont les noms ont été conservés par les historiens, combien d'autres ont travaillé auprès de lui, qui n'ont laissé aucun souvenir !

N'est-il pas aussi permis d'admettre que plusieurs de ces grands seigneurs, animés d'une si vive passion pour la peinture, visiteurs assidus de l'atelier de Van Dyck, aient été parfois tentés, eux aussi, de mettre la main à l'œuvre et de profiter des avis et des conseils du grand artiste ? Parmi ces curieux raffinés de la cour de Charles Ier, il en est un surtout qui, selon nous, doit au peintre de la cour, pour une bonne part, le talent très réel dont il fit preuve par la suite. Il s'agit du prince Rupert, ce neveu de Charles Ier dont le nom reste lié à l'histoire de la découverte et de la vulgarisation de la peinture en manière noire. D'après les anciens auteurs, le fils de l'électeur palatin Frédéric V, né en 1619, ne serait venu qu'en 1642 mettre au service de la cause royale sa vaillance et son dévouement. Or, à cette date, Van Dyck n'existait plus. Soit qu'il fût arrivé en Angleterre avant 1642, soit qu'il eût rencontré notre artiste ailleurs, le prince

palatin a certainement été en rapport avec lui. En est-il besoin d'autre preuve que l'admirable portrait du musée de Vienne représentant le prince Rupert en pied, à peine âgé de treize ou quatorze ans? Nous le retrouvons plus vieux de six à sept ans dans le tableau du Louvre qui le montre à mi-corps, en compagnie de son frère. Il porte déjà sur cette toile le lourd harnais de guerre qu'il ne quittera guère durant le cours de sa carrière agitée. A moins que le tableau du Louvre et celui de Vienne ne soient faussement attribués à Van Dyck, hypothèse inadmissible, surtout pour le dernier, Antoine et le neveu de Charles Ier se sont rencontrés au moins deux fois. Et le jeune prince, avec son goût inné pour les choses de l'art et de la science, n'a dû négliger aucune occasion de se rapprocher du peintre en renom, de l'interroger, de l'écouter avidement.

Et tous ces Flamands qui avaient précédé de quelques années ou qui suivirent Van Dyck à la cour d'Angleterre n'ont-ils pas aussi quelque titre à prendre place parmi ses élèves immédiats, quoiqu'ils fussent ses contemporains ou ses aînés? Parmi ses collaborateurs habituels on cite ordinairement *Henri Steenwyck* le jeune et *Van Balen;* ils auraient travaillé à l'architecture de ses tableaux. *Georges Geldorp*, son hospitalier compatriote, qui le reçut lors de son voyage infructueux de 1629 et ne cessa de plaider sa cause auprès de Charles Ier, n'a-t-il pas aussi des titres à une place dans son école? Singulier peintre, au surplus, que ce Geldorp! Walpole raconte le plus sérieusement du monde que, ne pouvant dessiner, ce demi-artiste se contentait de couvrir de couleurs les esquisses peintes par d'autres. Il parvint cependant à exécuter seul plusieurs portraits. Aux revenus qu'il tirait de ce singulier métier, il joignait, paraît-il, d'autres ressources moins avouables. Sa maison aurait servi de lieu de rendez-vous aux intrigues secrètes des gens de la cour. Un pareil métier mène sûrement à la fortune; mais il est singulier qu'il n'ait jeté aucune défaveur sur Geldorp. Après avoir été chargé de garder les tableaux de l'infortuné Charles Ier, qui l'avait comblé de bienfaits, Geldorp fut enterré à Westminster, comme les personnages les plus illustres et les plus recommandables.

La plupart des élèves qui reçurent les leçons du maître dans la Grande-Bretagne et furent associés à ses travaux prolongèrent leur carrière longtemps après sa mort. Les plus âgés atteignaient leur trentième année en 1642; les événements qui amenèrent leur dispersion servirent à la diffusion des précieux enseignements reçus à cette noble école. Si quelques-uns allèrent demander au sol natal la tranquillité qu'ils ne trouvaient plus en Angleterre, plusieurs ne se laissèrent pas intimider outre mesure par les bouleversements politiques et

attendirent dans leur patrie d'adoption des jours plus sereins. Beaucoup de ces derniers vivaient encore et n'avaient rien perdu de leur talent lors de la rentrée des Stuarts. Ils transmirent donc directement les enseignements, les traditions et les procédés du maître à celui qui devait s'approcher le plus près de sa manière, au peintre de la cour raffinée et voluptueuse de Charles II, à l'Allemand Peter Van der Faes, devenu célèbre sous le nom de *Pierre Lely*.

L'imitation ou, si l'on veut, la préoccupation des procédés de Van Dyck éclate dans chacune des œuvres de Lely. Comme tous les artistes qui n'exploitent pas leur propre originalité, mais vivent sur un fonds étranger, malgré son incontestable talent, le peintre favori de Charles II ne fut qu'un pâle reflet de son modèle. Devenu fort riche, il acquit un grand nombre d'œuvres originales de Van Dyck. Il puisait dans leur contemplation constante ses meilleures inspirations. Lors de sa mort, on ne trouva pas moins de vingt-six tableaux du maître dans sa collection. Presque tous étaient des portraits. Il possédait, en outre, ces trente-sept peintures en grisaille qui font aujourd'hui partie de la collection du duc de Buccleuch. Un certain nombre de ces toiles venait de la vente de Charles Ier. On sait que le dessin capital de la marche des chevaliers de la Jarretière passa par la collection de Lely.

L'influence des œuvres de Van Dyck n'est pas moins marquée dans les portraits de *Georges Kneller*, ce peintre trop vanté de Guillaume III et de la reine Anne, que dans ceux de Pierre Lely ; mais, plus on s'éloigne du point de départ, plus les imitateurs oublient ou affaiblissent les grandes qualités du modèle. Lely avait encore pu connaître le chef de l'école anglaise, puisqu'il arrivait à Londres dans le cours de l'année 1641, tandis que Kneller ne naquit qu'en 1648. Sa rapidité d'exécution, Walpole en donne des preuves singulières, eut probablement beaucoup de part à son succès. Tous les souverains qui se succédèrent sur le trône d'Angleterre, depuis Charles II jusqu'à la reine Anne, épuisèrent leurs faveurs sur ce peintre adroit, expéditif, mais au demeurant dépourvu des qualités supérieures qui constituent un maître.

Pour rencontrer les véritables héritiers de Van Dyck, ceux qui se sont nourris de ses traditions et, pour ainsi dire, de sa substance, il faut descendre jusqu'à la seconde moitié du XVIIIe siècle. Lisez les écrits de sir Joshua Reynolds : qu'il voyage dans les Flandres ou qu'il expose ses idées sur l'art aux membres de l'Académie, le nom de Van Dyck revient sans cesse dans sa bouche et sous sa plume. L'artiste trahit ainsi son idée fixe, sa préoccupation dominante. Il étudie constamment ce modèle préféré ; il analyse ses procédés de composition, ses

effets de couleur, sa manière de draper ; rien ne lui échappe ; tout donne matière à des remarques à la fois profondes et ingénieuses. Ce qu'il voit et observe dans les Pays-Bas, c'est avant tout les toiles de son peintre de prédilection.

Cette vive admiration, qui se traduit encore par la recherche et l'achat d'une grande quantité d'œuvres de Van Dyck[1], a porté bonheur à Joshua Reynolds, et, s'il occupe une des premières places, la première peut-être, dans l'école anglaise, il le doit en grande partie à cette ardente passion pour le peintre de Charles Ier. C'est encore Reynolds qui nous apprend que son rival, le grand Gainsborough, a, lui aussi, vécu dans un commerce assidu avec les peintres les plus fameux de l'école flamande. Il s'exerçait, dit-il dans son quatorzième *Entretien*, à faire des copies de Rubens, de Téniers et de Van Dyck « que le meilleur connaisseur pourrait prendre, sans honte, au premier coup d'œil, pour les originaux de ces maîtres ».

Nous ne multiplierons pas ces exemples. Ceux qui précèdent suffisent pour montrer l'immense influence d'Antoine Van Dyck sur l'école anglaise, dont il est le chef incontestable et en quelque sorte le créateur.

Voici, pour terminer, un fait significatif. Il montre la profonde impression que l'œuvre de Van Dyck a faite sur des artistes qui, par leur nature, semblaient le moins exposés à subir sa séduction. L'inventaire des biens et effets trouvés dans la demeure du Puget, après sa mort, ne signale pas moins de huit copies exécutées à Gênes, par le fameux auteur du Milon, d'après les portraits peints par Van Dyck. Dans cette curieuse galerie figurent la belle marquise de Brignole, son mari à cheval, le marquis Spinola, puis un Christ en croix, un Ecce Homo, etc. La place d'honneur du salon, dans la maison de campagne du grand sculpteur marseillais, est réservée au portrait de Van Dyck lui-même, peint par son élève Jean Roose ; autour de lui sont groupées les figures des amis et protecteurs d'Antoine.

Cet hommage enthousiaste d'un des hommes les plus indépendants qui aient existé ne prouve-t-il pas l'influence irrésistible des œuvres de notre héros sur les artistes de tous les temps et de tous les pays ? Certes, le Puget n'avait aucune affinité de caractère, de tempérament, de talent, avec l'aimable favori de Charles Ier, et cependant il a été transporté par ces vivantes apparitions ; il a voulu en avoir constamment sous les yeux un souvenir fidèle, et il a passé de longues heures

1. Dans la collection de sir Joshua on compte soixante-dix dessins de Van Dyck. Aucun autre maître n'est aussi largement représenté.

devant ces pages admirables, s'essayant à pénétrer et à rendre les secrets de cette élégance, les mystères de ce coloris, lui qui ne chercha dans la sculpture que l'expression violente de la force, de la passion ou de la douleur. Quel éloge vaut cet aveu significatif et tout spontané de la glorieuse, de l'universelle séduction exercée par le génie d'Antoine Van Dyck.



[illegible]



CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE D'ANTOINE VAN DYCK

AVERTISSEMENT

Le Catalogue de Van Dyck comprend toutes ses peintures et toutes les estampes gravées d'après ses œuvres. On a dû renoncer à y joindre l'indication des dessins, dont l'attribution donne souvent matière à de grandes difficultés.

Pour les peintures, le catalogue[1] du célèbre marchand John Smith a servi de base au présent travail ; à la suite de chaque sujet, un numéro renvoie, quand il y a lieu, à la liste dressée par Smith, et où le lecteur trouvera une description détaillée de la plupart des travaux inventoriés. Aux renseignements provenant de l'ouvrage de Smith on a ajouté les tableaux signalés par Waagen, dans son livre sur les Trésors d'art en Angleterre, et ceux qu'indiquent les catalogues des musées publics et les Guides italiens. Il était impossible d'entrer ici dans l'examen de certaines attributions au moins suspectes, et aussi de faire un choix dans les éléments fournis par ces différentes sources. Il valait mieux s'exposer, a-t-il semblé, à mentionner des peintures douteuses ou apocryphes, qu'à supprimer des indications utiles.

Les œuvres de Van Dyck sont divisées en deux grandes séries : 1° les scènes religieuses ou historiques ; 2° les portraits. Dans la première, les sujets sont classés, suivant leur nature, dans l'ordre le plus simple et le plus logique à la fois : Ancien et Nouveau Testament ; Saints et Saintes ; Mythologie ; Histoire ancienne et moderne ; Compositions allégoriques ; enfin sujets ne rentrant dans aucune des catégories précédentes. Pour les sujets historiques, le classement chronologique s'imposait de lui-même ; pour les autres, tels que scènes mythologiques ou allégoriques, l'ordre alphabétique a paru le plus rationnel et le plus commode pour les recherches. Les portraits sont aussi classés par ordre alphabétique.

On a, autant que possible, rapproché les estampes des tableaux dont elles présentent la traduction. Mais bien souvent l'original d'une gravure a échappé à toutes les recherches ; parfois aussi, l'impossibilité de comparer la planche gravée et la peinture originale a dû faire indiquer le même sujet sous deux articles différents.

1 A catalogue raisonne of the Works of the most eminent dutch, flemish and french painters, etc., by John Smith — Part the third containing the lives and works of Anthony Van Dyck and David Teniers, in-8°, London, 1831. — Dans ce catalogue, l'œuvre de Van Dyck compte 844 numéros.

Tous les procédés de gravure, depuis deux cents ans, ont tour à tour été employés à traduire l'œuvre considérable de Van Dyck. Aussi est-ce par milliers qu'on compte les estampes inspirées par la maître. En pareil cas, il est impossible d'arriver à un résultat tout à fait satisfaisant. Toutefois, après le dépouillement de l'œuvre de Van Dyck conservé à Paris et à Londres, et de certains ouvrages spéciaux, tels que le catalogue Alibert[1], le catalogue del Marmol, le Kunstcatalog de Weigel, on a le droit d'espérer qu'il reste peu de lacunes dans la liste des œuvres gravées de Van Dyck.

Les eaux-fortes originales du maitre ont été, depuis une quarantaine d'années, l'objet d'une série d'études approfondies. Les travaux de MM. Carpenter, H. Weber, I. von Szwykowski, G. Duplessis et Wibiral, pour ne citer que les plus fameux, ont épuisé la matière. Il a paru superflu d'insister sur des faits connus.

En tenant compte de cette circonstance que le présent catalogue enregistre plus de quinze cents peintures et de trois mille estampes, on aura quelque indulgence pour les lacunes ou les inexactitudes qui s'y rencontrent inévitablement.

1. Le catalogue d'une nombreuse collection d'estampes et de dessins vendue après le décès de Mme Alibert (Paris, in-8°, an XI-1803) comprenait un œuvre de Van Dyck ne comptant pas moins de neuf cent huit portraits. C'était la collection de Mariette, singulièrement augmentée par ses successeurs. Le recueil fut vendu en bloc 2,803 francs. Il vaudrait vingt ou trente fois autant aujourd'hui. Une eau-forte de Van Dyck, le portrait de Van den Wouwer, premier état, épreuve unique, vient d'être payée à Londres (juin 1881) 450 livres.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE

PEINT ET GRAVÉ

D'ANTOINE VAN DYCK

EXPLICATION DES ABRÉVIATIONS

Al. — Catalogue Albert.
An. — Anonyme.
B. — Bois.
Brom. — Catalogue de Bromley.
Cat. — Catalogue.
Coll. — Collection.
Dess. — Dessin.
Eau f. — Eau-forte.
Edit. — Editeur.
Fac-sim. — Fac-simile.
Gal. — Galerie.
Gr. — Gravé.
Lith. — Lithographié.
Man n. — Manière noire.
Sm. — Catalogue de l'œuvre de Van Dyck par Smith.
Sz. — Catalogue de Van Dyck par I. von Szwykowski.
Waag. — Trésors d'art en Angleterre par Waagen.
Web. — Catalogue de l'œuvre de Van Dyck par H. Weber.
Winckl. — Catalogue de Winckler.
Weig. — Catalogue de la librairie de Rudolph Weigel.

* Ce signe, placé après le n° d'ordre, indique que l'authenticité du tableau est contestée.

ANCIEN TESTAMENT

1. Isaac bénissant Jacob.
Gal. de Potsdam (Sm. 130).

2. Moïse sauvé des eaux.
Coll. du duc de Devonshire (Sm. 380).
Gr. en man. n. par Mac Ardell.

3 Le Roi David.
Gr. à l'eau-f. par Fr. de Roi (cat. Marmol, p. 94).

4. Samson et Dalila.
A *Musée du Belvédère, à Vienne* (Sm. 110, 314).
B *Coll. de Hampton Court.*
Gr. par H Snyers; — par de Prenner (Gal de Vienne); — par L. Bonnet, dessin d'Eisen, 1767; — par Axmann, dessin de S. von Perger (Gal. du Belvédère); — par Ch. Waltner (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1873); — en man. n. par Jacob Maennl.

5. Suzanne et les vieillards.
Musée de Munich, n° 221 (Sm. 69).
Gr. par Ch. de Mechel (Gal. de Dusseldorf, 69).
Lith. par S. Braun.

6. Esther et Assuérus.
Gr. par un an. (chez Mariette).

7. Le Retour de Tobie.
Palais Durazzo, à Gênes.

8. Scène de l'Histoire sainte (?).
Coll du comte Cholmondeley.
Gr. en fac-sim. de dess. par W. Ryland, 1762.

NOUVEAU TESTAMENT

L'ENFANT JÉSUS. — LA VIERGE

9*. L'Annonciation
Gr. à l'eau-f. par un an. (cat. Marmol, 1280).

10. Adoration des bergers.
A *Église de Notre-Dame, à Termonde*[1] (Sm. 42).

1. La description des palais de Sans-Souci par Œesterreich (1773, p. 47, n° 128 mentionne un tableau représentant le même sujet

B *Palais du Quirinal, à Rome.*

C *Hospice général de Lille.*

D *Coll. du comte de Grey* (Sm. 424. — Waag. II, 85).

Gr. par Krafft, dess. de van Helmont; — par un anonyme, Drevet exc.; — par L. Francoys à l'eau f.

11. L'enfant Jésus debout près d'un globe, foulant aux pieds le serpent.

A *Musée de Dresde*, n° 984 du cat. (Sm. 417).

B *Coll. du duc de Bedford* (Sm. 416, — Waag. IV, 334).

Gr. par P. Pontius; — par P. de Jode, 1661; — par P. v. B. van Beck, 1754, en man. n.; — par Mensaert.

12. La Vierge et l'Enfant Jésus, debout, écrasant le serpent enroulé autour du globe.

Gr. par A. Bloteling, P. van Schuppen éd.

13. Jésus caressant un agneau.

Coll. de Buckingham Palace (Waag. II, 3).

14. Jésus couché sur une draperie dans un paysage.

Gr. par Rob. Strange (Sm. 418).

15. Jésus étendu sur une draperie dans une auge.

Coll. du comte de Pembroke (Sm. 419).

Gr. par J. Dean.

16. Jésus à mi-corps, tenant le globe dans la main gauche (*Salvator mundi*).

Gr. par Bolswert.

17. La Vierge, de grandeur naturelle.

Coll. de la reine d'Angleterre (Sm. 245).

18. La Vierge, à mi corps (*Maria mater Dei*), pendant de l'Enfant Jésus (*Salvator mundi*).

Gr. par Bolswert (Sm. 421). — Voy. n° 16.

19. Tête de Vierge.

Palais Pitti, n° 160 (Sm. 160).

Gr. par G. Fasinati, dess. de M. Ors. (Gal. Pitti).

20. Tête de Vierge.

Gr. par Bolswert.

LA SAINTE FAMILLE.

21. L'Enfant Jésus endormi sur le sein de la Vierge; à gauche, saint Joseph; jusqu'aux genoux.

Musée de Munich, n° 316 (Sm. 48, 297, 346).

Gr. par Bolswert; — par Rigot, en contre partie; — par C. Waumans; — par Spruyt, à l'eau f.; — par un an., Michel van Lochem éd.; — par un an., Boudan éd.; — par Edelinck; — man. n. par Corbut.

Lith. par F. Piloty, 1837.

22. La Vierge et l'Enfant Jésus qui caresse saint Joseph; jusqu'aux genoux.

Musée du Belvédère (Sm. 87).

Gr. par de Prenner (Gal. de Vienne); — en man. n., Jac. Macnd.

23. La Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'une guirlande de fleurs peinte par Seghers; peinture en camaïeu gris.

Musée du Belvédère, cabinet blanc blanc, n° 11.

24. La Vierge et l'Enfant Jésus debout sur les genoux de sa mère et bénissant.

Musée de Dresde, n° 983.

25. La Vierge et l'Enfant Jésus nu reposant sur le sein de sa mère; jusqu'aux genoux.

Musée de Turin, n° 400 (Sm. 427, 431).

Gr. par Bartolozzi (Sm. 427); — par Massard (Winckl., 1494); — par Lasinio fils, dessin de Lor. Metalli (Gal. de Turin, I, pl. 26); — par un anonyme à l'eau-f., gravure attribuée à Van Dyck (Winckl., 1483. — Weig., 21163).

26. La Vierge et l'Enfant Jésus debout sur un fragment de corniche.

Musée de Brunswick, n° 473.

27*. La Vierge et l'Enfant Jésus.

Musée de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, n° 29.

28. La Vierge et l'Enfant Jésus endormi sur son sein.

Musée de Parme.

29*. La Vierge et l'enfant Jésus avec saint Joseph.

Musée de Christianborg, à Copenhague, n° 166.

30*. Sainte Famille.

Musée de Bordeaux, n° 455.

31*. Sainte Famille.

Musée de Rennes, n° 69.

32. La Vierge et l'Enfant Jésus[1].

Coll. de Buckingham Palace (Waag. II, 3).

33. La Vierge tenant l'Enfant Jésus debout et l[illegible]rant de ses mains.

Coll. du duc de Marlborough[2] (Sm. 263).

Gr. par Pontius; — par Em. Salv. Carmona; — par Clowet; — par J. Gole en man. n. (cat. Marmo, 1339).

34. La Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras.

Coll. du général Craig, en 1812 (Sm. 345).

Gr. par Corbut, en man. n.; — par Mac Ardell, en man. n.

35. La Vierge donnant le sein à l'Enfant Jésus.

Coll. du général Craig, en 1812 (Sm. 346).

Gr. par Meyssens; — par W. Van Senus.

36. La Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux.

A *Coll. du comte de Harrington* (Sm. 427).

B *Coll. de Th. Hope, Esq.* (Sm. 426).

Gr. par H. Snyers.

1. Une répétition de ce tableau se voit à Hampton Court, n° 765.

2. Répétitions de ce sujet chez lord Fr. Leveson Gower, à Bridgewater et à Dulwich.

37. La Vierge tenant par le bras l'Enfant Jésus appuyé sur son sein.
Coll. du comte de Harrington (Sm. 429).
Gr. par Lorenzi

38. La Vierge et l'Enfant Jésus.
Coll. de sir Anth. de Rothschild Waag. II, 281).

39. La Vierge et l'Enfant Jésus endormi sur les genoux de sa mère.
Coll. de M. Mile (Sm. 332, — Waag III, 186).
Gr. anonyme à l'eau-f.

40. La Vierge et l'Enfant Jésus.
Coll. de sir Richard Wallace.

41. La Vierge et l'Enfant Jésus reposant dans ses bras.
Coll. de sir Luke Schaub, 1758 (Sm. 297)

42. La Vierge à la grenade, avec l'Enfant Jésus debout sur ses genoux
Palais Balbi Piovera, à Gênes.

43. La Vierge et l'Enfant Jésus debout sur ses genoux.
Palais Ferd. Spinola, à Gênes.

44. La Vierge assise tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus endormi.
Palais Corsini, à Rome (Sm. 430).
Gr. par Pazzi, dess. de Dom. Campiglia, 1765; — à l'eau-f. par un an.

LA SAINTE FAMILLE

AVEC DES SAINTS OU DES ANGES

45. Repos de la Sainte Famille avec une ronde d'anges; d'autres anges volent dans le ciel.
Palais Pitti, à Florence[1], n° 437.
Gr. par Bolswert; — par J Coelemans, à Aix, 1698 (Gal. d'Eguilles, n° 46; — par J. Troyen; — par Susanna Verbruggen; — par L. Martelli, dess de F Rossi Gal. Pitti; — par Pilizotti, d'après le dessin appartenant à l'archiduc Charles. — Fragment de ce sujet : gr. par A. Voet.

46. Même sujet; des perdrix ont pris la place des anges dans le ciel.
A *Musée de l'Ermitage*, n° 603 (Sm. 268).
B *Coll. de lord Ashburton* (Sm. 269, — Waag. II, 102).
Gr. par S.-G. et J.-G. Facius, au pointillé. — Lith. par Huot (Gal. de l'Ermitage).

47. Esquisse au bistre de la précédente composition.
Musée de Berlin, gal. Suermondt, n° 790^a^.

48*. Danse de huit anges. Fragment du tableau précédent[2].
Musée de Berlin, n° 789[3].

1. Ce tableau fut acquis du marquis Gerini par le grand-duc Ferdinand III, le 25 juin 1818. — Note de Luigi Bardi dans la *Galerie Pitti*

2. Peut-être le tableau qui a fait partie du Musée Weyer, à Cologne.

3. Nous donnons ici cette composition reproduite par l'héliogravure d'après le beau dessin qui appartient au duc d'Aumale.

49. La Vierge tenant l'Enfant Jésus que les anges adorent[1]
Académie de Saint-Luc, à Rome.

50*. La Vierge et l'Enfant Jésus dans les nuages, adoré par les anges.
Académie de Vienne (?) (Sm. 92).

51 La Vierge et l'Enfant Jésus avec le Père Éternel et plusieurs anges.
Musée des Offices, à Florence, n° 783.

52. La Vierge tenant l'Enfant debout sur le globe, avec deux anges faisant de la musique.
Vente Robit, acquis par Constantin (Sm. 335).
Gr. par P. de Baillau; — par Th Van Kessel; — par J. Pitau; — par Beckett (Sm.); — par J Smith, en man. n.

53. La Vierge et l'Enfant Jésus et quatre anges dans les nuages.
Gr. par P. Clowet; — à l'eau f. par un an.

54. La Vierge, l'Enfant Jésus et une sainte.
Palais Pitti, à Florence, n° 282.

55*. La Vierge avec des Saints, esquisse de tableau d'autel.
Coll. de Calonne, 1775 (Sm. 311).

56. La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Catherine avec des anges jouant de divers instruments.
Coll. de Buckingham Palace (Sm. 231, — Waag. II, 3).
Gr par S.-J. Beylbrouck; — par un an., — par A Lommelin; [illegible] par W. Ward; — par W. Ridgway.

57. La Vierge et l'Enfant Jésus adoré par sainte Catherine tenant une palme, ou mariage mystique de sainte Catherine.
A *Coll. de W. Agar Ellis, Esq.* (Sm. 3).
B *Coll. de M. de Cornelissen, à Bruxelles*, venant de Gênes (Sm. 165).
Gr. par Bolswert; — par Bloteling[2]; — par Gazzi, dess. de Bartelli, — par Ragot.

58. La Vierge dans une gloire d'anges, avec saint Dominique, sainte Catherine de Sienne, sainte Rosalie et trois autres saintes.
Peint en 1624 pour la Confrérie du Rosaire, à Palerme.

59. La Vierge tenant l'Enfant Jésus, avec sainte Elisabeth auprès d'un berceau.
Coll. de J. Humble, Esq. (Sm. 348).

60. La Vierge aux roses avec l'Enfant Jésus et saint Jean tenant des roses.
Musée de Madrid, n° 1218 (1845).

1. Le dessin du tableau se voit dans la même collection

2. La gravure de Bloteling a été réduite et encadrée d'un trait ovale, P. Van Schuppen exc.

61. L'Enfant Jésus embrassant saint Jean qui s'agenouille devant lui.

A *Coll. d'Edw. Gray, Esq* (Sm. 247).

B *Coll. de M. Morrisson* (Sm. 247, — Waag. IV, 109)

Gr. par T. Burke, en man. n.; — par Schenk, en man. n.; — par A. de Jode, 1666.

62. Sainte Famille. L'Enfant Jésus tend les mains à saint Jean.

Palais Balbi, à Gênes.

63. La Vierge et l'Enfant Jésus debout, à qui saint Jean présente une banderole partant *Ecce*, etc.

A *Musée de Munich*, n° 175 (Sm. 68).

B *Coll. Stafford* (1815).

C *Galerie du prince Henri de Prusse* (1773).

Gr. par Ch. de Mechel (Gal. de Dusseldorf, 611; — par J.-B. Michiels, à l'eau-f.; — par Burdet; — par W. Finden, 1815; — par G. F. Schmidt; — en man. n. par Val. Green ...

Lith. par F. Piloty (Gal. de Munich).

64. La Vierge, l'Enfant Jésus, saint Joseph, saint Jean et sainte Anne.

Musée de Turin, n° 384.

Gr. par G. Batti, dess. de L. Betti (Winckl.); — par J. Corracchia et P. Toschi, dess. de Lor. Cereza (Gal. de Turin, I,

65. La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean.

A *Coll. de J. Park, Esq.* 1812 (Sm. 349).

Coll. de M. Barry (Waag. IV, 408).

66. La Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean et saint Joseph.

Gr. par P.-J. Tassaert (Sm. 418).

67. Le Christ embrassant le petit saint Jean.

Gr. en couleur par Jac. Chr. Le Blon (Weig., 8322; — n° 12 de la coll. des Cuivres de Dresde)

68. La Vierge et l'Enfant Jésus adoré par la Madeleine.

Coll. du comte de Yarborough (Waag. IV, 505).

69. La Vierge, l'Enfant Jésus, la Madeleine, le roi David et saint Jean-Baptiste

A *Musée du Louvre*, n° 136 (Sm. 147).

B *Musée de Berlin*, n° 787.

C *Coll. de M. Al. Baring, Esq*

Gr. par Krahlow; — par Mague, dessin de Cœure (Filhol, XI, pl. 62); — par Masson (dans le présent ouvrage).

Lith. par A. Arnold.

70. La Vierge et l'Enfant Jésus avec deux anges dans le ciel, un homme et une femme agenouillés, dite la *Vierge aux Donateurs.*

Musée du Louvre, n° 137 (Sm. 149).

Gr. par G. Bertinot, 1896 (Chalc. du Louvre).

71. La Vierge et l'Enfant Jésus bénissant un religieux (l'abbé Scaglia ?), sous les traits de la duchesse d'Aremberg et de son fils.

Gr. par Waumans. — Vendu à Londres en 1819 et 1821 (Sm. 362).

72. La Vierge tenant l'Enfant Jésus assis sur un piédestal[1].

Eau-forte attribuée à Van Dyck (Sm. 432).

73. La Vierge assise au pied d'une colonne, l'Enfant Jésus debout sur ses genoux.

Gr. par P. Pontius; — par Al. Gauban (Winckl., 1503).

74. La Vierge assise dans un paysage, l'Enfant Jésus debout sur ses genoux.

Gr. an. dans un cadre rond. F. Poilly exc. (Winckl., 1504).

75. La Vierge et l'Enfant Jésus couché dans le giron de sa mère

Gr. par C. Waumans; — en man. n. par W. Vaillant; — par M. Lasne, en largeur; — par un an.; — par Nicolas Pitau; — à l'eau-f. par un an.

76. La Vierge se penchant pour regarder son fils dormant sur ses genoux.

Gr. à l'eau f. par un an.

77. La Vierge et l'Enfant Jésus caressant le cou de sa mère.

Gr. par un an.

78. La Vierge et l'Enfant Jésus

Gr. par Dansaert (cat. Marmol, n° 1357).

79. La Vierge et l'Enfant Jésus adoré par un ange tenant une palme.

Gr. au trait par un an (Grosvenor Gallery

80. La Vierge, l'Enfant Jésus, saint Joseph et un ange tressant une couronne de fleurs (fig. en pied).

Gr. par Bolswert.

81. La Vierge et l'Enfant Jésus.

Gr. ovale en man. n. par B. Lens.

LA VIE DE JÉSUS-CHRIST

82. Baptême du Christ; quatre personnages et une barque.

Gr. par J. Lubin, Audran exc.

83. Le Denier de César; figures à mi-corps.

A *Palais Brignole Sala, à Gênes* (Sm. 172).

B *Coll. du duc de Grafton* (Sm. 407).

84. La pêche miraculeuse, esquisse sur papier.

National Gallery, n° 680 (d'après Rubens)

Gr. par Bolswert.

85. Jésus et le Paralytique: figures jusqu'aux genoux.

Musée de Munich, n° 220 (Sm. 64).

Gr. par P. de Jode; — par C. de Mechel (Gal. de Dusseldorf)

Lith. par F. Piloty 1839.

1. Ce sujet et les suivants ne nous sont connus que par la gravure et n'ont pu se rattacher à aucune des peintures signalées ci-dessus.

86. Jésus guérissant les malades.
Coll. de Buckingham Palace (Sm. 235).

87 Jésus nourrissant une nombreuse foule dans le désert.
(Œsterreich; Description des palais de Sans-Souci, n° 127, p. 47.)

88. Jésus donnant les clefs à saint Pierre
Coll. du comte de Derby, 1728.
Gr par H Winstanley.

89. Jésus lavant les pieds.
Palais Giustiniani, à Rome
Gr. en fac-sim de lavis par Saint Non, 1771.

90. La Cène, petite esquisse.
Musée de l'Ermitage, n° 604.

91. La Madeleine aux pieds de Jésus.
Musée de Turin, n° 409.

LA PASSION

92. Arrestation du Christ au jardin des Oliviers.
A *Musée de Madrid*, n° 1607 (Sm. 10, 203).
B *Coll. de lord Methuen* (Sm. 16, — Waag. IV, 395)
C *Coll. de M. Erard*, en 1830 (Sm. 17).
Gr. par A Lommelin; — par G. Donck.
Lith. par Mme Asselineau, 1836; — lith. par Cayetano Palmaroli; — lith. par Cél. Nanteuil, 1861.

93. Même sujet, composition différente (Sm. 18).
Gr. à l'eau-f. par P. Soutman, d'après le dessin.

94. Le Christ couronné d'épines.
A *Musée de Berlin*, n° 770 (Sm. 123).
B *Musée de Madrid*, n° 496.
Dessin au Musée Fodor, à Amsterdam.
Gr. par Bolswert; — par J. Falck; — par Cl. Drevet, en petit; — par Campion; — par un an., Michel van Lochon éd., 1657; par un an., Gallays éd., Paris.
Lith. par Régnier, 1840.

95. Ecce Homo.
A *Coll. du comte de Hopetown* (Sm. 331, — Waag. III, 310).
B *Coll. de Potsdam* (Sm. 128).
Eau forte originale de Van Dyck (Sm. 13).
Même sujet gr. par Luc. Vosterman le jeune (Winckl., 1518; — par Bloteling; — par P. Daret, Mariette exc., — par un an., Romboud Van de Velde exc. (Winckl., 1517); — par Jules François, 1841; — en man. n. par Girard; — gr. sur b. par H. Linton, dess. de T. Beeck, 1848

96. Ecce Homo : trois bourreaux dans des attitudes violentes, éclairés par un fanal.
Gr. par un an., signé : Van Dyck inv. pinx.

97*. Jésus devant Pilate.
Palais Corsini, à Rome.

98. Le Christ garrotté et un bourreau[1]; jusqu'aux genoux.
Musée du Belvédère, 3e salle, n° 31 (Sm. 91).

99. La Flagellation.
Gr. [illegible] A. D. Gaspar Huberti [illegible] (Winckl., 1516

100. Christ au roseau[2].
Gr. d'après Bolswert par Fr. Langot, estampe de près de 4 metres de superficie (Sm. 123).

101. Jésus portant la croix.
A *Église Saint-Paul, à Anvers* (Sm. 408).
B *Palais Brignole Sala, à Gênes* (Sm. 174).
Gr. par Corn. Galle; — par F. Langot; — par Alex. Voet, en grand; — par un an., — par un autre an. à mi-corps, — à l'eau f. par C. (Caylus); — par C. Normand (Landon, XII, 75).

102. Erection de la croix.
Eglise de Notre-Dame, à Courtrai (Sm. 33).
Esquisse : *Coll. de M. de Renck, à Wareghem*, près Courtrai.
Gr par A. Boulard fils, à l'eau-f., dans le présent ouvrage
Lith dans les *Splendeurs de l'art en Belgique*.
Esquisse de ce tableau : gr. par Bolswert; — par J Audran

103 Christ en croix entre les deux larrons
Église de Saint-Rombaud, à Malines (Sm. 1).
Gr. par Bolswert; — par Van den Wyngaerde; — par J.-J Van den Bergne; — par C. Normand (Landon, XII, 127).

104. Christ en croix entre les deux larrons, avec la Vierge et saint Jean.
Eglise Saint-Michel à Gand (Sm. 31).
Esquisse au bistre : *Musée de Berlin, galerie Suermondt*, n° 790 D.
Autre esquisse du même tableau : *Coll. du comte Brownlow* (Sm. 31, — Waag. II, 315).
Gr. par Bolswert; — par un an. (en contre-partie de Bolswert; — par Cl. Duflos (Winckl., 1535); — au pointillé par Duthe et par Thouvenin; — par P. Spruyt; — par Corn. Galle; — par Hodges, en man. n.; — par Dore Landon, XVII, [illegible]

105. Christ en croix, avec la Vierge, saint Jean, la Madeleine, un moine, etc.
Église de Notre-Dame, à Termonde (Sm. 43).
Esquisse en grisaille : *Gal. Lichtenstein, à Vienne*, n° 117 (Sm. 112).
Gr. par P. de Baillu; — par Normand (Landon, XV, 127).
Lith. par Llanta.

106. Christ en croix, avec sainte Catherine de Sienne et saint Dominique.
Musée d'Anvers, n° 401 (Sm. 19)
Gr. par Bolswert (Weig., I, 478); — par C. Normand (Landon, XIV, 13.

107. Christ en croix, avec la Vierge et la Madeleine.
Musée de Lille, n° 147, cat. de 1869 (Sm. 39).

1. C'est, suivant Smith, le sujet gravé par Van Dyck, Daret, Vorsterman jeune et Bloteling (voy. ci-dessus n° 95).
2. Smith assure que l'épreuve que possédait M. Colnaghi était unique.

108. Christ en croix : les bourreaux s'éloignent.
Musée de Munich, n° 955 (Sm. 67).

109. Christ en croix, avec saint Antoine; petite dimension
Galerie Lichtenstein, n° 117 (Sm. 112).

110. Christ en croix[1]
Musée du Belvédère, 3e salle, n° 22 (Sm. 90).

111. Christ en croix
Musée d'Anvers, n° 486 (Sm. 231).
Une copie ou répétition de cette toile dans *l'église Saint Jacques, à Anvers*.

Gr. par Lourie (Sm. 410); — par Burdet, 1864; — par Vermeiren, vers 1873; — par Linn Corr, vers 1875; — par Émile Pfeifer, en man. n.; — par L. Lelli, en man. n.

112. Christ en croix; un moine embrasse ses pieds.
Musée d'Amsterdam, n° 84, cat. de 1866.

113. Christ en croix, esquisse; de petits anges versent des larmes au pied de la croix.
Musée de l'Ermitage, n° 605.

114. Christ en croix; serpent au pied de la croix.
A *Galerie Borghèse, à Rome*.
B *Palais de Monte Cavallo*.
Villa Albani, à Rome (douteux).

115. Christ en croix
Palais Ferdinand Spinola, à Gênes.

116. Christ en croix
Palais Royal, à Gênes.

117. Christ en croix.
Chapelle du couvent des Dames de Nevers, à Sens.

118. Christ en croix.
Coll. de M. Chaix d'Est Ange, à Paris.

Gr. à l'eau f. par Courtry dans cet ouvrage

119. Christ [illegible] son sang
A *Château de Petworth*.
B *Musée de Toulouse*, n° 84 (Sm. 409).

Gr. par Hollar, 1652; — en man. n. par Beckett, — en man. n. par J. Smith.

120. Christ en croix, entouré d'une bordure formée de griffons et ornements en grisaille
Coll. de J. Newington Hughes, Esq. (Sm. 411).

121. Christ en croix, esquisse.
A *Coll. Brian* (1708).
B *Coll. Hamilton* (1801) (Sm. 333).
C *Coll. de lord Yarborough* (Waag. IV, 70).

122. Christ en croix
Coll. de M. T. Tomkisson (Sm. 410).

Gr. par P. de Balliu, 1643; — par F. Langot.

123. Christ en croix avec la Madel[illegible]
Musée de Cologne, n° 224.

124. Christ en croix.

Gr. par P. Clowet; — par M. Borrekens (dess. d'Er. Quellin, à Anvers, en neuf grandes planches); — par Edwards; — par J. Graf, — en man. n. par Arn. de Jode, London.

125. Christ en croix.
Coll. de lord Arundel de Wardour (Sm. 412).

Gr. en man. n. par B. Lens.

126. Christ mourant.

Gr. par J.-C. Lodel en fac-sim. sur le dessin de la Coll. R. Weigel (cat. Weig., IV, 20747).

127. Christ déposé de la croix, avec la Madeleine, la Vierge et Saint Jean
A *Musée d'Anvers*, n° 403 (Sm. 22).
B *Coll. de lord Lyttelton* (Sm. 22).
C *Musée de Madrid*, n° 1546.
Grisaille du même sujet : *Coll. Randon de Boisset*, 1776 (vendue 147 fr.)

Gr. par P. Pontius, — par un an. en contre-partie, Mariette exc.; — par H. Snyers, — par Fr. van den Wyngaerde, — à l'eau f. par un an.; — par F. Ragot (Winckl., 1542); P. ver Plancken, Meyssens exc. (Winckl., 1543); — par en grand saint Jean est enlevé, H. Bonnart exc.; — à l'aquatinte par And. van Rymsdyck, à l'âge de quatorze ans.
Lith. par Mme Asselineau, 1836; — lith. chez Bes et Dubreuil, — lith. par Cayetano Palmaroli, dess. de Madrazo.
La tête de la Vierge seule gr. par A. Blooteling en man. n.

128. Christ sur les genoux de la Vierge, pleuré par les anges.
Musée d'Anvers, n° 404 (Sm. 4).

Gr. par B. Bolswert; — par un an.; — par Fr. Langot; — par C. Normand (Landon, VI, 65); — par S. Richomme et Jos. Franck, — par C. Campion en deux feuilles (Winckl., 1550); — par Werzwyssel, — par Ferd. Leenhoff 1880, à l'eau-f.; — par un an. en man. n., E. Cooper exc. (cat. Mariel, 1337 *bis*); — par A. Boulard fils, à l'eau-f., dans cet ouvrage.
La tête de la Vierge seule gr. à l'eau f. par Dinse.

129. Christ reposant sur les genoux de la Vierge, avec la Madeleine et saint Jean
A *Cathédrale d'Anvers*.
B *Église de Saint Antoine, à Anvers*.

130. Christ pleuré par les anges [illegible] la Vierge.
Musée du Louvre, n° 158 (Sm. 46).

Gr. par Luc Vorsterman; — par J. Smith, en man. n.; — par Normand (Landon, V, 13); — par Schiavonetti (dessin de M. Thomas, Musée français, 2e série); — par Viennot, — au trait par un an. (Bouchet édit.), — par Toaze (dessin de Garnerey, Filhol, XI, pl. 30).
Lith. par Lavosse, 1837; — lith. par C. Vogt.

1. Smith prétend à tort que ce tableau est l'esquisse de celui de Ter-[illegible]

1. Cette esquisse a été vendue récemment avec la galerie Beurnonville (n° 207 du cat., mai 1881).

131. Christ sur les genoux de la Vierge, pleuré par les anges (même composition que le numéro précédent, de plus grande dimension).
Musée de Munich, n° 212 (Sm. 46).
Esquisse de ce tableau en camaieu : *même Musée*, n° 932.
Gr. par Chr. de Méchel (Gal. de Dusseldorf, 70).

132. Christ mort soutenu par la Vierge, avec saint Jean et une des saintes femmes.
Musée de Munich, n° 203 (Sm. 47).
Esquisse de ce tableau ; *même Musée*, n° 926.
Gr. par Chr. de Méchel (Gal. de Dusseldorf, 43 ; — par C. van Caukercken. — Lith. par C. Piloty.

133. Christ mort sur les genoux de la Vierge, adoré par la Madeleine, saint Jean et un ange.
A *Musée de Berlin*, n° 778.
B *Église de Saint-Gilles, à Nuremberg* (avec plusieurs anges ajoutés dans le haut par une main étrangère).
Gr. à l'eau f. par J.-Th Prestel : — par Fraenkel (voir la reproduction donnée ici ; — en man. n. par de Prenner (Winckl. [illegible]
Lith. par C. Fischer (Musée de Berlin), Simion ed.

134. Christ mort soutenu par la Vierge et saint Jean (esquisse en camaieu).
Musée de Berlin, coll. Suermondt, n° 790.

135. Christ mort sur les genoux de la Vierge, avec la Madeleine, saint Jean et un ange.
Musée du Belvédère, à Vienne n° 6, 3e salle (Sm. 88).
Gr. par de Prenner (Gal. de Vienne).

136. Christ au tombeau, la Madeleine lui baise la main ; esquisse en grisaille
Musée de l'Ermitage, n° 606 (Sm. 22).

137. Même sujet
Musée de Stockholm, n° 405, cat. de 1867.

138*. Christ pleuré par les anges
Musée de Douai, n° 130, cat. de 1869.

139. Déposition de Croix.
Galerie de l'Électeur de Saxe (Sm. 413).
Gr. à l'eau-f. par Laur. Zucchi.

140. Christ au tombeau, avec la Vierge, la Madeleine, saint Jean et deux anges.
Galerie Borghèse, à Rome.

141 Christ mort entouré des saintes femmes; la Vierge lui ferme les yeux.
Galerie Lichtenstein, à Vienne, n° 126.

142. Christ mort sur les genoux de la Vierge.
Coll. du duc de Newcastle (Exp. de Manchester, n° 648).

143 Christ mort sur les genoux de la Vierge.
Collection de M. William T. Blodget.
Gr. par C. Waltner, dans le journal *l'Art*

144 Déposition de Croix, esquisse au bistre.
Collection de Ch. Maud, Esq. (Sm. 357).

145. Déposition de Croix.
Collection de Thomas Hollis.
Gr. à l'eau-f., en 1767, à Londres, par G.-B. Cipriani

146* Déposition de Croix.
Musée de Bordeaux, n° 456.

147. Christ déposé de la Croix, avec des anges et des chérubins.
Gr. en man. n. par J. Smith (Weig. I, 6365).

148 Ensevelissement du Christ : la Madeleine tient les jambes du cadavre (Sm. 358)
Gr. par L. Lempereur, d'après l'esquisse du comte de Vence

149. Mater dolorosa, assise, regardant une tête de sainte Véronique tenue par deux anges.
Collection de Postdam (Sm. 127).
Gr. par un an., C. Galle exc.

150. Mater dolorosa, debout, une épée traverse sa poitrine (Sm. 420).
Gr. par C. Galle le jeune

151. Résurrection du Christ.
Palais du Quirinal, à Rome.

152. Le Christ montrant ses plaies à saint Thomas et à trois autres hommes.
Gr. par Chr. de Mechel (Gal. de Dusseldorf, 241
Même sujet, avec des personnages vus jusqu'aux genoux.
Coll. de sir Th. Sebright (Waag. IV, 327).

153. Le Christ montrant ses plaies à saint Thomas.
Musée de l'Ermitage, n° 607 (Sm. 204).
Gr. par Labensky (Descript. de l'Ermitage, I, 115, n° 41).

154. Le Christ, la main gauche sur le globe, bénissant de la main droite
Gr. par Bolswert.

155. Assomption de la Vierge.
A *Collection du duc de Marlborough* (Sm. 264).
Gr. par Lucas Vorsterman
B Répétition ou esquisse du même sujet : *Coll. de sir Ch. Bagot* (Sm. 433).
C *Coll. de H. Th. Hope, Esq.* (Waag. II, 114).

156. La Pentecôte ou la Descente du Saint-Esprit.
Musée de Berlin, n° 794 (Sm. 126).
Gr. par Corn. van Caukercken ; — par un an. ; — par un autre an. (Cat. Marmol. 1345
Voy. ci-dessus l'héliogra[illegible] Albertina de [illegible]

157. Le Couronnement de la Vierge.
Musée de Lille, n° 151 (Sm. 40).

158. Vierge entourée d'une gloire d'anges.
Coll. de M. Barry (Sm. 342, — Waag IV. 411).
Gr. par L. Vorsterman le jeune (Cat. Marmol, 139).

159*. Les Ames du Purgatoire : un homme entre deux femmes au milieu des flammes.
Collection de l'Académie, à Vienne.

SAINTS ET SAINTES

160. Sainte Agathe : un bourreau lui coupe les seins avec une cisaille (Sm. 391).
Gr. par Corn. Galle ; — par un an.

161. — Saint Ambroise refusant à l'empereur Théodose l'entrée de l'église.
National Gallery, à Londres (Sm. 252).
Gr. par Freeman (Jones's National Gallery) ; — par J.-H. Robinson, 1836 (Nat. Gal., in-fol.) ; — par R. W. Siever.

162. Saint André, apôtre.
Gr. par un an. (Cat. Marmol, 1400).

163. Saint Antoine de Padoue tenant l'Enfant Jésus.
Musée de Bruxelles (Sm. 36, 205).
Gr. par Krafft ; — par Fr. de Ro...

164. Saint Antoine de Padoue adorant la Vierge et l'Enfant Jésus.
Musée Bréra, à Milan (Sm. 44).
Gr. par L. Rousselet (Cabinet du Roi) ; — par C. Normand (Landon, III, 85) ; — par B.s. dess. de Prayer ; — par un an. P. Verhoeven éd.

165. Saint Antoine de Padoue opérant un miracle.
A *Musée de Lille* (Sm. 30).
B Répétition ou copie du précédent tableau : *Musée de Toulouse*, n° 83, cat. de 1864.
C Autre copie du même sujet : *Église du Saint-Sauveur, à Bruges.*

166. Saint Antoine administrant un vieillard.
Autrefois aux *Récollets de Lille*.

167. Saint Augustin en extase.
Église Saint-Augustin, à Anvers.
Esquisse en grisaille : *Coll. de P. Methuen, Esq.*
Gr. par P. de Jode ; — par un an. (M. van Enden exc.) ; — par C. Normand (Landon, III, 107) ; — autre grav. à mi-corps attribuée à G. Eeckhout (Cat. Marmol, 1403).
[illegible]
dessin de la coll. du duc d'Aumale.

168. Sainte Barbe tenant une tour, habillée à la mode du XVIIe siècle.
Gr. par P. de Bailliu.

169. Sainte Barbe, martyre, esquisse.
Collection de Mme Wuyts, à Anvers.
Gr. par un an. ; — à l'eau-f. par un an. (attribuée à Van Dyck, par Carpenter).

170. Saint Bonaventure recevant la communion d'un ange (Sm. 29).
Gr. par un an. ; Fr. van den Wyngaerde exc.

171. Sainte Catherine[1], martyre (dessin).
Coll. de sir Charles Bagot, Esq.
Gr. par Bagot.

172. Sainte Cécile jouant de l'orgue, en [illegible] Louis XIII.
Gr. par P. de Bailliu.

173. Sainte Cécile portant un petit orgue sous le bras.
Gr. par P. de Bailliu.

174. Sainte Cécile jouant de la contrebasse, avec deux anges (Sm. 415).
Gr. par Édouard le Davis, 1673.

175. Saint Dominique agenouillé, adorant la Vierge.
Gr. par C.. Dankers (Wurzb. 1361).

176. Sainte Dorothée, à mi-corps, une palme et des roses dans la main droite (Sm. 385).
Gr. par C. Galle.

177. Saint François recevant les insignes de l'ordre de la Vierge. Copie.
Vendu à Londres en 1819 (Sm. 361).

178*. Saint François en extase devant le crucifix.
Musée de Bruxelles (Sm. 35, 206).
Gr. par Krafft, 1738, dess. de Horst ; — par Fr. de Roi.

179. Saint François d'Assise en extase dans une grotte.
Musée de Madrid, n° 1721.
Autre composition identique : *même Musée*, n° 1663.

180. Saint François écoutant la musique céleste ; vu jusqu'aux genoux.
Musée du Belvédère, à Vienne, 3e salle, n° 30 (Sm. 109).
Gr. par L. Vorsterman le jeune, en 1671 ; — par Dagon.

181. Saint François d'Assise, à mi-corps, de profil, embrassant les pieds du Christ cloué sur la croix.
Gr. à l'eau-f. par un an.

182. Saint François à mi-jambe, tenant une tête de mort.
Académie des Beaux-Arts à Turin, n° 190.

183. Saint François expirant.
Autrefois aux *Jésuites de Malines* (Sm. 32).

184*. Saint Georges monté sur un cheval blanc.
Église de Saint-Jacques à Anvers.

185. Saint Georges mis à mort par les païens.
Autrefois à *Christ Church, à Oxford* (Sm. 392).
Gr. par Paets, en 1938.

1. Voy. ci-dessus : Saintes familles avec sainte Catherine.

186. Le Bienheureux Herman Joseph épousant la Vierge

Galerie du Belvédère à Vienne, 3e salle, n° 8 (Sm. 21, 24, 107).

Gr. par P. Pontius; — par J. Blaschke, dess. de S.-V. Perger (Gal. du Belvédère); — par un an., en petit

187. Saint Jacques, de profil, à mi-corps.

Coll. de sir Ab. Hume, Bart (Sm. 382).

188*. Martyre de Saint Jacques le Majeur, agenouillé, les mains liées, près d'une autre victime qui vient d'être exécutée.

Musée de Valenciennes, n° 124

189. Saint Jean l'Évangéliste et saint Jean-Baptiste entre des colonnes.

Musée de Berlin, n° 799 (Sm. 124.)

190. Saint Jean-Baptiste tenant une croix.

Palais des rois de Hanovre, n° 18, cat. de 1844.

Gr. en man. n. dans un cadre rond par P. François (Cat. Marmol, p. 107).

191. Saint Jean, en buste.

Cabinet Hagedorn, à Dresde (Winckl., 1554).

Gr. à l'eau-f. par B. Folin, 1765.

192. Saint Jean-Baptiste avec un agneau, en pied.

Coll. de M. Martin, peintre (Sm. 414).

Gr. par W. Walker, 1767.

193. Tête de Saint Jean; étude pour une Déposition de Croix.

Musée de Brunswick, n° 110.

194. Saint Jérôme dans un paysage, presque nu, en pied.

Musée de Dresde, n° 982 (Sm. 7, 8, 195, 384).

Gr. par C. Galle, vu de face (Sm. 384); — par Beauvais, dess. de C. Hutin (Gal. de Dresde, II, 49); — par L. Franchoys, en man. n., dans un cadre rond, de profil, à mi-corps

195. Saint Jérôme dit l'Ange à la plume.

A *Coll. de Henry Spencer Lucy, Esq.* (Sm. 435).

B *Coll. de Mat. Anderson* (Sm. 8, — Waag. IV, 480).

C *Galerie Lichtenstein, à Vienne*, n° 108

D *Musée de Stockholm*, n° 404 (1867).

Esquisse du même sujet : *Académie de Saint-Luc, à Rome.*

196. Saint Laurent tenant un livre, le gril et la palme ; esquisse au bistre.

Musée de Berlin, Collection Suermondt, n° 790 B.

197. Martyre de saint Laurent.

Gr. par un an. N. D. (Duflos r).

198. Tête de Madeleine.

Musée du Belvédère à Vienne, 3e salle, n° 34 (Sm. 108).

Gr. par L. Vorsterman (en buste, de profil ; — par Marinus (vue de face jusqu'aux genoux) ; — par A. de Jode, en ovale, de profil, tenant une tête de mort (Sm. 388); — en man. n. par A. Blotelıng, 1676 (en buste, dans un ovale ; — par A. van der Does (à mi-corps, les mains jointes, presque de face,

199. Madeleine repentante.

A *Musée d'Amsterdam*, n° 83 (Sm. 422).

B *Coll. de J.-C. Coesvelt, Esq.*

C *Musée de Bordeaux*, n° 461 (1863).

D *Coll. de J. Dinguall, Esq.* (Exp. de Manchester, n° 595).

Esquisse au bistre du même sujet : *Coll. Six, à Amsterdam.*

200. Madeleine, à mi-corps, couronnée par un ange.

Musée de Madrid, n° 442 (Sm. 197).

201 Madeleine accroupie au pied de la croix.

Gravé par un an.

202. Madeleine, en pied, dans un riche costume du xviie siècle

Gr. par P. de Ballu.

203 Saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre.

Église de Saventhem, Belgique (Sm. 34).

Esquisse pour le tableau précédent : *Coll. Holford* (Sm. 12, — Waag II, 200)

Gr. par G. Edelinck, dans un octogone ; — par Krafft; — par le Rouge et Dambrun, dess. de Séb. Le Roy (Filhol, III, 212) : — par Eléonore Lingée (Landon, VII, 17); — par Jos. Franck, 1872; — à l'eau-f. par M. A. Boulard fils, dans le pr[illegible]

204 Saint Mathieu, à mi-corps, tenant la hache.

Gr. par C. Van Caukercken.

205 Saint Paul, en buste (Sm. 386, 387).

Gr. en man. n. par A. Blotelıng.

206. Saint Paul à mi-corps tenant un livre.

Coll. de John vicomte Tyrconnel.

Gr. en man. n. par J. Faber.

207. Martyre de Saint Pierre.

Musée de Bruxelles (Sm. 38).

La tête seule gr. par Calamatta, 1851.

208*. Saint Placide et saint Maur reçus par saint Benoit à Subiaco.

Musée de Douai (vient de l'abbaye d'Anchin).

209. Saint Roch implorant le Christ pour les pestiférés.

Coll. de W. Russell, Esq. (Waag. IV, 185).

210. Couronnement de sainte Rosalie par l'Enfant Jésus, entre saint Pierre et saint Paul.

Musée du Belvédère, à Vienne (Sm. 2, 861).

Gr. par P. Pontius, — par J. Axmann, dess. in de S. von Perger (Gal. du Belvédère).

211. Sainte Rosalie transportée au ciel par les anges

Musée de Munich (Sm. 63).

Gr. par L. Vorsterman le jeune; — par Ch. de Méchel (Gal. de Dusseldorf, 84).

212. La Trinité apparaissant à sainte Rosalie.

Musée de Munich (Sm. 62).

Gr. par Ch. de Méchel (Gal. de Dusseldorf, 85

213 Sainte Rosalie.

Se trouvait dans la *Coll. du duc de Persigny* (Exposition rétrospective de 1866).

214 Sainte Rosalie : sa vie.

Dix petits sujets gr. et éd. par Corn Galle.

215. Saint Sébastien lié à un arbre par des soldats.

A *Musée de Munich*, n° 215 (Sm. 45).

B *Royal Institution, à Edimbourg* (Waag III, 268)

C *Coll. Lacaze, au Louvre.*

Esquisse du même sujet : *Christ Church, à Oxford.*

Gr. par Ch. de Méchel (Gal. de Dusseldorf, 68 ; — par J.-H. Lips;

Lithog. par S. Braun.

216. Saint Sébastien qu'un Maur ... de ses flèches.

Musée de Munich, n° 198 (Sm. 306).

217. Saint Sébastien blessé, secouru par deux anges.

A *Musée du Louvre*, n° 159 (Sm. 148).

B *Musée de l'Ermitage*, n° 608 (Sm. 337).

C *Coll. du comte de Mulgrave* (Sm. 354).

D *Coll. de Wilbraham Egerton, Esq.* (Sm. 354).

E *Coll du comte de Brownlow*, au bistre en camaieu (Sm. 338, - Waag. II, 315).

218. Saint Sébastien avec un ange lui arrachant une flèche du corps.

Musée de Turin, n° 402 (1866).

Esquisse du même sujet : *Coll. de Beurnonville*

219. Saint Sébastien, étude de tête, de face.

Coll. de sir Ch. Bagot, Esq. (Sm. 434).

220 Saint Simon de profil, en buste, avec u... (Sm. 383).

Gr. par un an., C. Wals, éd.

221. Un saint subissant le supplice de la décapitation.

Coll. de M. Holford (Waag. II, 200).

222 Décollation de ...

Musée de Valenciennes.

Esquisse : *Coll. de M. Borely, à Amiens.*

223. Martyre à laquelle un bourreau va trancher la tête. (Sainte Barbe ?)

Gr. à l'eau f. par un an. (Sm. 290), — même sujet gr. à l'eau-f. par Meyer (Winckl., 1571

224. Martyre d'un saint, avec des cavaliers, des ... dards et de nombreux assistants.

Gr. à l'eau f. par W. Paets, 1658

225. Martyr qu'on est en train d'attacher; idole brisée à terre.

Gr. par P. Clowet

226. Trois saints en extase, adorant le Sauveur qui leur apparait dans une gloire d'Anges. Esquisse en clair-obscur.

Coll. de M. W. Baring (Waag. II, 182)

227 Religieux tenant à la main un crucifix, à mi-corps.

Musée de Madrid, n° 1559.

228 Le Christ et les Apôtres, quatorze têtes (avec saint Paul).

Au chateau de Schleissheim (Sm. 393

Gr. par Corn. van Caukercken, Corn. Galle, éd.

229 Apôtres (huit têtes d')

Gr. à l'eau f. par Théod. van Kessel. (Sm. 381

230. Tête d'apôtre tournée à gauche, draperie rouge, à mi-corps.

Collection Lichtenstein, à Vienne, n° 228.

231. Deux têtes d'Apôtres, l'une de profil, l'autre regardant le ciel, petite dimension.

Collection Lichtenstein à Vienne, n° 130, 131.

232. Tête de sainte.

Gr. en man. n. par A. Blooteling, 1676, cadre ovale.

233. *Collection de Hampton Court*, n° 399.

234. Moine lisant dans un paysage

Gr. en man. n. par F. Place (Weig. I, 6300

235 Tête de moine.

Coll. du duc de Hamilton (Waag. IV, 308)

SUJETS MYTHOLOGIQUES

236 Amour en pied, tenant son arc

Gr. par Poletnich; — par Faithorne (Sm. 396).

237*. Amour sur des nuages.

Musée d'Angers, n° 249, cat. de 1870.

238 Amour assis sur un coussin, avec une couronne (portrait d'enfant ?).

Gr. par un an. (Sm. 397

239. Amour endormi dans un paysage
Musée de Naples
Gr. par Strange.

240. Amour tenant un carquois.
Gr. en man. n. par W. Vaillant; — par un an. (Mensaert) à l'[illegible]

241 Amour à mi-corps, tenant deux flèches.
Gr. en man. n. par W. Vaillant; — par un an. (Mensaert) à l'eau-f.

242 Amour à mi-corps; draperie sur la poitrine; flèches dans la main gauche.
Gr. par Le Villain (Galerie Le Brun, 7e liv., pl. 6).

243 Quatre Amours jouant ensemble.
Collection Van Loo, en 1713 (Sm. 278).

244. Quatre Amours soufflant des bulles de savon.
Gr. par un an. (Sm. 394).

245. Amours ou enfants jouant
Gr. à l'eau-f. par un an. (Cat. Marmol, nº 1434

246. Amour jouant avec un enfant
Gr. par J. Daullé, 1750 (Sm. 395)

247. Amour couronné de roses et enfant couronné d'épis (l'Été et l'Automne)
Gr. par H. Barry (Cat. Marmol, nº 1440: — Sm. 398).

248. L'Amour et Psyché dans un paysage
Coll. de Hampton Court (Sm. 246).
[illegible]

249 École de l'Amour (probablement inspiré par le Jardin d'Amour de Rubens).
Collection Van Loo, 1713 (Sm. 277).

250. Les Amours-Tritons.
Collection de Beurnonville (nº 273 du cat.).

251 Bacchus enfant monté sur une panthère et entouré d'autres enfants.
Palais Gentile, à Gênes (Sm. 399, 401).
Gr. par G. Brun, 1628; — en man. n. par B. Lens.

252 Bacchus enfant pressant le jus d'une grappe dans la gueule d'un tigre
Coll. de M. Wynn (Waag. III, 336).

253 Bacchus à table avec des Faunes et des nymphes (Sm. 400).
Eau-f. an. attribuée à Van Dyck.

254. Calisto cachée dans les roseaux.
Coll. du comte Besborough (Sm. 402, 405).
Gr. en man. n. par R. Earlom

255. Danaé recevant la pluie d'or
Musée de Dresde, nº 981.
Gr. en man. n. par Arndt in Dessau, 1708; — par F. Hanfstaengl.
Lithogr. par G. Weinhold
Reproduit par l'héliogravure dans cet ouvrage.

256. Dédale et Icare; jusqu'aux genoux
Coll. du comte Spencer (Sm. 365, 537. Waag III, 458).
Gr. en man. n. par J. Watts, 1778.

257 Diane et Endymion endormis, surpris par un Satyre.
Musée de Madrid, nº 1685.
Gr. à l'eau-f. par un an. (Sm. 438).

258 Héro et Léandre.
Galerie de Cassel, nº 296

259. Jupiter et Antiope; le dieu sous la forme d'un Satyre s'approche de la nymphe endormie.
A *Musée de Munich* (Sm. 6, 73).
B *Coll. du comte de Coventry*
Gr. à l'eau f. Par Van Kessel (Winckl., 1582 3; — par P. Soutman; par van der Steen; — par Val Green; — par Ch. de Méchel (Gal. de Dusseldorf, 22); — à l'eau-f. par un an., en petit.
Lith. par Joh. A. Mayr (Gal. de Munich, de Cotta).

260 Mars faisant ses adieux à Vénus[1] (Sm. 344).
Gr. par C. Waumans; — par Coelemans (Cat. Winckl. 1581; Cat. Marmol, 1461).

261. Minerve aux forges de Vulcain.
Musée du Belvédère, à Vienne (Sm. 89)
Gr. par J. Axman, dess. de S. von Perger (Gal. du Belvédère).

262. Pâris; portrait de Van Dyck sous les traits du berger Pâris
Coll. de sir Richard Wallace (Sm. 359)

263. Persée et Andromède.
Coll. du comte de Dunmore (Waag IV, 457).

264 Renaud et Armide
Musée du Louvre, nº 141 (Sm. 279).
Gr. par P. de Jode, 1644; — par C. Waumans; — par Ragot

265. Renaud et Armide
A *Coll. du comte Fitz-William* (Sm. 125. — Waag III, 338.
B *Coll. du duc de Newcastle* (Waag IV, 511
C *Musée de Bordeaux*, nº 460.
Gr. par P. de Baillu.

266 Silène ivre étendu sur un tonneau renversé et la croupe d'un tigre; Faune et Bacchante dans le fond (Sm. 403)
Gr. par le comte de Caylus, à l'eau f. (Chalc. du Louvre).

267. Silène ivre conduit par des Bacchantes.
Musée de Dresde, nº 980 (Sm. 193, 194)
Gr. par Bolswert; — par F. van den Steen; — par Verdramini à l'eau f.

1. Smith sous le nº 142 de son Catalogue, signale un tableau représentant Mars et Vénus qui, d'après lui, se trouvait au musée du Louvre avant 1815. Il en donne même les dimensions et prétend qu'il était gravé dans le *Musée français*. Il doit faire là quelque confusion, car le catalogue du Louvre de 1814 ne [illegible] se rapportant à la description de Smith.

268 Silène ivre.
A *Musée de Bruxelles*, n° 189 (Sm. 306).
B *Palais Pallavicini, à Gênes* (Sm. 178).

269 Syrinx guettée par le dieu Pan.
Gr. par un an. Winckl., n° 1,85.

270 Le temps coupant les ailes à l'Amour.
A *Coll. du duc de Malborough, à Bleuheim* (Sm. 262, — Waag. III, 122).
B *Musée de Stockholm*, n° 414.
Gr. en man. n. par J. Mac Ardell; — en man. n. par Schenk, à Amsterdam; — en man. n. par Val. Green. Cat. M[illegible]

271 Vénus et Adonis.
Musée de Brunswick, n° 474.

272* Vénus pleurant la mort d'Adonis.
A *Musée de Stockholm*, n° 406.
B *Palais Pallavicini, à Gênes* (Sm. 291).

273. Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée.
A *Musée du Louvre*, n° 140 (Sm. 140).
B *Coll. de Postdam* (Sm. 129).
Gr. à l'eau-f. par Chataignier et Langlois jeune, dess. de Seb. Le Roy; par C. Normand. Landon, XI, 133.

SUJETS DE L'HISTOIRE ANCIENNE

274. Achille découvert parmi les filles de Lycomède.
A *Coll. du comte de Listowel* (Sm. 276, — Waag. II, 312).
B *Musée de Toulouse*, n° 85.
Gr. par Franc. van den Wyngaerde; — par J. Thomas en man. n., 1639.

275. Achille entraîné par les soldats d'Ulysse.
Gr. par un an.

276 Bélisaire recevant l'aumône.
Coll. du duc de Devonshire (Sm. 265).
Gr. par G. Scotin, dessin de Gupy; — par L. S. Bosse, — par Baron.

277. Empereur romain (Vitellius), tête peinte sur l'ordre de Charles Ier.
Coll. de la Reine (Sm. 250).

278. Enée et Didon cherchant un refuge dans une grotte.
Esquisse vendue à Londres en 1829 (Sm. 436).

279. Ozane ou le juge inique et cruel.
Description des palais de Sans-Souci par Œsterreich 1773, n° 106.

280. Romulus et Rémus allaités par la louve.
Coll. de H. Elevin, Esq. (Sm. 406).
Gr. par J. Hill.

281. La Continence de Scipion.
Coll. du duc d'Argyle, en 1760 (Sm. 404).
[illegible] M[illegible] 1,66 coll. Boydell.

282 Sénèque, en buste, torse nu.
Gr. par Th. van Kessel, Meyssens, éd.; — à l'eau f. par un an. (Cette planche a été attribuée à Van Dyck et à Rubens.)

Théodose. — Voy. Saint Ambroise.

283. Véturie aux pieds de Coriolan.
Palais Pallavicini, à Gênes.

SUJETS DE L'HISTOIRE MODERNE

284*. Bataille de Saint Quentin, gagnée en 1557 par les troupes impériales.
Au château de la Vénerie, près Turin (fin du [illegible] siècle).

285*. Combat de Saint-Martin-Église, ou d'Arques.
Musée de Munich, n° 201.

286. Le Conseil de Brabant à Bruxelles, avec des figures allégoriques[1].
Esquisse en grisaille de la peinture détruite dans l'incendie de Bruxelles, vendue à Amsterdam (cab. de Hines), 20 avril 1700.
Partie centrale de cette composition esquissée au bistre : *Coll. de M. Armand, à Paris.*

287*. Vue du vieux palais de Greenwich, avec le roi, la reine, etc.
Coll. de la Reine (Sm. 233).

ALLÉGORIES, ENFANTS, TÊTES D'ÉTUDE, ANIMAUX

288 L'Amour des sciences par Snyders et Van Dyck.
Coll. du comte de Derby, apud Knowesley, 17[illegible]
Gr. par H. Winstanley.

289 Ange gardien conduisant un enfant.
(Sm. 389.)
Gr. par un an., Corn. Galle, éd.; — par un an., en plus petit.

1. Un manuscrit de Mols dit que le tableau de l'hôtel de ville de Bruxelles, détruit pendant le bombardement de 1695, représentait Philippe II, assis sur son trône, environné de toute sa cour, confirmant les chartes et privilèges des États du pays qui sont tous représentés. Toutes les figures étaient de grandeur naturelle. Comme nous n'avons sur ce tableau d'autre témoignage que celui de Mols qui n'avait pas vu la composition, il est probable que le compilateur du XVIIIe siècle aura fait quelque confusion et a donné une dénomination inexacte aux personnages du tableau de l'hôtel de ville de Bruxelles.

290. Automne (Allégorie de l'); esquisse pour plafond.
Coll. de Bournonville (n° 270 du Cat.).

291. Charité (La), femme tenant deux enfants dans ses bras; un autre est derrière elle.
A *Coll. du comte de Lonsdale*. (Sm. 145, — Waag. III, 261).
B *Coll. de P. Methuen, Esq.*
C *Coll. de Thom Hope, Esq.*
D *Dulwich Gallery*.
Gr. par C. Caukercken; — par W. Ryland.
Lith. par Lafosse.

292. Charité; femme assise sur un banc tenant deux enfants
Palais du comte Orsi, à Bologne.
Gr. par Lud. Mattiolus (Weig. I, 8200 b.).

293*. La Discorde allumant la guerre.
Musée de Bordeaux, n° 462 (1863).

294*. Le Génie des Arts et des Sciences, pièces d'armures et instruments de musique.
Musée de Stockholm, n° 410 (1867).

295. Le Génie de la guerre, accompagné d'Amours jouant avec des armures.
Vente Robit, 1801 (Sm. 336).

296 Insignes royaux de Charles Ier, couronne, sceptre et globe.
Palais des rois de Hanovre. Cat. de 1844, p. 192 (Sm. 267).

297. Enfants soufflant des bulles de savon.
Musée de l'Ermitage n° 636.

298. Frise d'enfants, en forme de cul-de-lampe.
Dessin au British Museum.
Gr. signée L. et V. [illegible]

299. Fac similé de deux dessins.
Gr. par Saint-Morys

300*. Halte de cavaliers flamands en reconnaissance, d'après Van Dyck.
Musée de Cassel, n° 308.

301*. Combat de cavaliers dans un paysage de Corn. de Wael.
Palais Brignole Sala, à Gênes.

302*. Chasse au faucon, avec cinq cavaliers et quatre dames (esquisse).
Coll. de M. P. Norton (Sm. 368).

303. Chasse au faucon, avec quatre dames et un cavalier.
Coll. de M. H. Munro, Esq. (Sm. 367).

304. Deux cavaliers, l'un galope, l'autre trotte.
Coll. du baron de Rothschild, à Londres (Waag. II, 130).

305. Manège avec trois chevaux à des allures différentes (copie de Rubens).
Coll. de Buckingham Palace (Sm. 236, — Waag. II, 4).

306. Cavalier au galop (dessin).
Gr. à l'eau-f. par le comte de Caylus.

307. Etude pour les chevaux d'Achille.
National Gallery (Sm. 316).

308. Cheval piaffant.
Musée de l'Ermitage, n° 637
Gr. en man. n. par R. Earlom, 1777, dess. de Farington (Houghton Coll. I, pl. 42).

309. Etude de chevaux harnachés, vus en raccourci.
Musée de Brunswick, n° 662

310. Cheval piaffant, étude au bistre.
Musée de Brunswick, n° 661

311. Cheval gris, demi-nature, étude.
Coll. de M. Nicholl (Sm. 266, 317, — Waag. IV, 241).

312*. Épagneul rouge foncé.
Coll. de la Reine (Sm. 244).

313. Combats de coqs sous le règne de Charles Ier
Sorte de caricature gravée mise sous le nom de Van Dyck (British Museum).

314*. Trois personnages autour d'une table lisant le Bénédicité.

315. Le Salon de Rubens avec deux dames assises et trois enfants.
Musée de Stockholm, n° 407

316. Deux enfants.
Coll. de M. Wynn Ellis (Waag II, 295.

317. Jeune fille entraînée par des Amours et poussée par un guerrier en armure.
Coll. de Ed. Knight, Esq
Fac simile de dessin au bistre.

318. Jeune fille arrosant des fleurs près d'une fontaine.
Gr. en man. n. par un an. (Cat. Marmol, n° 1440).

319. Jeune fille nue, endormie, contemplée par un jeune homme.
Galerie de Saltzhalen (Winckl., 1600).
Gr. par L. Sommereau, 1781.

320*. Enfant en pied.
Académie des Beaux-Arts, à Venise, n° 26[illegible]

321*. Jeune homme jouant de la flûte.
Gr. par P. N. Sa[illegible] (Cat. Marmol, n° 1434).

322*. Têtes (recueil de trente-trois) dont beaucoup sont de Rubens.
Gr. à l'eau f. par le comte de Caylus, d'après V. D.

323. Étude de tête d'homme avec une fraise blanche : fragment.
Musée de Dresde, n° 1001.

324. Tête d'enfant.
Gr. par C. Ploos van Amstel (Weig. III, 13848).

325 Deux têtes d[illegible] pampres
Musée de Stockholm, n° 411.

326*. Deux têtes d'étude.
M[illegible]

327*. Tête d'homme.

328. Tête d'homme, corps vu de dos.
Gr. à l'eau f. par Ehrenreich, 1751.

329. Tête d'homme.
École de dessin de Glasgow (Waag. III, 286).

330. Tête d'un homme entre deux âges.
Coll. de M. Morrison (Waag. II, 261).

331 Vieillard avec la barbe et les cheveux [illegible] (Sm. 598).

332 Tête de vieillard, avec des fourrures sur un vetement rouge.
Musée de l'Ermitage, n° 629.

333. Tête de vieillard lisant une table.
Musée de Madrid, n° 1494.

334. Tête de vieillard.
Glendon Hall (Waag. III, 462).

PORTRAITS

335. Adriaenssen, Alexandre, à mi corps.
[illegible] t A., p. 103. — [illegible]
Van Dyck a remplacé sur ce portrait celui de De Nys.

336. Ailesbury (sir Thomas), jusqu[illegible]
Coll. du comte de Clarendon (Waag. II, 457).

337. Ailesbury (lady), jusqu'aux genoux; pendant du précédent.
Coll. du comte de Clarendon (Waag. II, 457).

338. Albe (?) (le duc d'), jusqu'aux genoux, daté d 1630 (ressemble au comte d'Arundel).
Coll. du comte de Warwick (Waag. III, 213).

339. Albe (?) (le duc d'), portrait équestre.
Coll. du comte Fitz-William.

340 Albert (l'archiduc), en armure, sur un cheval gris.
Coll. de sir Lawr Dundas Bar^t en 1794 (Sm. 31[illegible]

341. Anvers (bourgmestre d'), en pied, vêtu de noir; main gauche gantée.
Musée de Munich, n° 313.
Gr. par Ch. de Mechel (Gal. de Dusseldorf, 236).

342. Anvers (femme du bourgmestre d'), en pied, pendant du précédent.
Musée de Munich, n° 315 (Sm. 60).
Gr. par Ch. de Méchel (Gal. de Dusseldorf).
Lith. par Piloty.

343. Anvers (sénateur d'), vu jusqu'aux genoux.
Coll. du duc de Portland (Waag. IV, 514).

344. Anvers (un membre du conseil d'), en pied, en costume violet
Musée de Cassel, n° 294.

345. Anguisciola (Sophonisbe), de Crémone, peinte à Gênes en 1622.
Gr. par P. de Bailliu.

346 Aremberg (Albert, comte d'), à cheval, peint vers 1640.
Coll. de Th. W. Coke, Esq. (Sm. 527).
Gr. par P. de Bailliu; — par R. Earlom en man. n.; — par R. Boydell, en man. n.

347. Aremberg (le comte d'), en buste.
Coll. du comte de Spencer (Sm. 527).
Gr. par Bolswert (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par un an. dans un ovale, P. de Jode exc. (Cat. Al., p. 143).

348. Aremberg (le duc d'), portrait équestre; esquisse.
Coll. d'Aremberg (Sm. 844).

349. Aremberg (Marie, comtesse d'), debout, à mi-corps (Sm. 363, 364).
Gr. par Ad. Lommelin; — par P. Pontius, en 1645.

350. Arundel (Thomas Howard, comte d'), assis dans un fauteuil, tenant un papier.
Coll. de Stafford House (Sm. 322, — Waag. II, 69).
Étude pour ce portrait : *Coll. de Abr. Robarts* (Sm. 630).
Gr. par P. A. Tardieu (Gal. d'Orléans, t. II); — par W. Sharp, — par Tomkins.

351 Arundel (Thomas Howard, comte d'), debout, en armure
Coll. du comte de Clarendon (Sm. 624, — Waag. II, 4[illegible]
Gr. par L. Vorsterman; — par Hollar, dans un ovale, en 1636 ou 39; — par Hollar (1646), — par un an. à l'eau f. en petite dimension.

352. Arundel (Thomas Howard, comte d') et sa femme Alathea Talbot, assis tous deux.
A *Coll. d'Arundel Castle* (Sm. 627, — Waag. III, [illegible]
B *Coll. du duc de Norfolk.*
Gr. par L. Vorsterman.

353. Arundel (Alathea Talbot, comtesse d'), assise, en manteau de fourrures.

(Sm. 632).

Gr. par Hollar, en 1646 (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

354. Arundel (Élisabeth Stuart, comtesse d').

Coll. du duc de Norfolk (Sm. 632).

355. Arundel (le comte et la comtesse d'), avec leurs sept enfants.

Peint par Fruytiers en 1643, d'après un dessin de Van Dyck. Gr. par Vertue, 1743.

356. Arundel (Thomas Howard, comte d'), en armure, avec son fils lord Maltravers.

Coll. d'Arundel Castle (Sm. 629, — Waag. III, 31).

Gr. par S. Carmona, en 1789; — par J. Record.

357. Arundel (Henry Howard, comte d'), vêtu de noir, jusqu'aux genoux.

Coll. d'Arundel Castle (Sm. 347, — Waag. III, 31).

358. Arundel (Henry Howard, comte d'), en armure, à mi-corps.

Coll. d'Arundel Castle (Sm. 631, — Waag. III, 30).

Gr. par Lombart (suite des Comtesses); — par Hollar [illegible].

359. Arundel (Thomas), premier lord de Wardour.

A *Coll. de lord Arundel, à Wardour.*

B *Coll. du duc de Norfolk* (Sm. 624).

Gravé dans l'Hist. du Wiltshire, de sir R. Colt Hoare.

360. Arundel (Lucy Sidney, comtesse d'), grand'tante d'Élisabeth, première duchesse de Gordon.

(Tete seule).

Coll. du duc de Richmond (Exp. à Manchester, n° 164).

361. Astronome ou mathématicien, assis, tenant un compas. (Voy. Sgravesande.)

Coll. de Stafford House (Sm. 825, — Waag, II, 69).

Gr. en man. n. par W. Vaillant (Cat. Marmol, 1504).

Aubigny, — Catherine Howard, fille du comte de Suffolk, et veuve du comte Neuburg, puis femme de George lord Aubigny Lennox. — Voy. Lennox.

362. Autriche (le prince Jean d').

Gr. par van Kessel (Cat. Marmol, 1583).

Autriche (Marie d'), femme de Ferdinand III — Voy. Ferdinand.

363*. Balace (sir John).

Coll. de M. Baukes (Waag. IV, 375).

364. Balace (miss Bankes, femme de sir John).

Coll. de M. Baukes (Waag. IV, 375).

365. Balbi (la marquise), en robe noire.

Coll. de M. Holford (Waag. II, 200).

366. Balbi (personnage de la famille), sur un cheval bai, marchant vers la gauche.

Palais Balbi, à Gênes.

367. Balbi (général de la famille), en buste, avec le bâton de commandement.

Palais Balbi, à Gênes.

368. Balbi (personnage de la famille), en pied, costume noir.

Palais Balbi, à Gênes.

369. Balbi (dame de la famille), en pied, assise dans un fauteuil, avec un éventail.

Palais Balbi, à Gênes.

370. Banning [illegible], costume noir, col blanc.

Coll. de lord Douglas (Waag. IV, [illegible]).

371. Barbé (Jean-Baptiste), en buste, la main sur la poitrine (Sm. 757).

[illegible]

372. Barberini (le cardinal), peint à Rome en 1623.

373. Barlemont (Marie-Marguerite de), comtesse d'Egmont, tenant son écharpe (Sm. 710).

[illegible]

374. Bavière (Wolfgang-Guillaume, duc de), à mi-corps, en cuirasse.

Gr. par L. Vorsterman (C. Icon — Chalc. du Louvre).

375. Bavière (Charles-Louis, duc de), et son frère Robert ou Ruprecht, duc de Cumberland, [illegible] corps.

A *Musée du Louvre*, n° 104 (Sm. 145).

B *Coll. de lord Craven.*

C *Coll. du marquis de Bristol.*

D *Coll. du comte de Warwick* (Sm. 568, — Waag. III, 219).

Gravés séparément par H. Snyers; — par un an.; — par Cochran, dans *Lodge's Memoirs*; — par P. de Jode; — par W. Faithorne, en ovale; — par un an., Stent éd. (Cat. Al., p. 146); — par Fr. van den Wyngaerde (Brom.).

376. Bavière (Charles-Louis, duc de), en costume noir, en pied.

Musée du Belvédère, 3e salle, n° 5 (Sm. 102).

377. Bavière (Charles-Louis, duc de), en armure, la main sur son épée (peint en 1641).

Coll. de la marquise de Downshire, à Ombresley (Sm. 569).

Gr. par W. Hollar, en 1646; — par C. Le Blon, en 1652; — par J. Payne; — par S. Bernard à l'eau-forte, en 1657; — par W. Vaillant; — par Hollman, Jenner exc.; — par J. van Somer (Brom.).

378. Bavière (le prince Robert ou Ruprecht de), encore enfant, en pied.

Musée du Belvédère, 3e salle, n° 4 (Sm. 102).

Gr. par J. de Prenner (Gal. de Vienne), — par M. W. Hecht, de Munich, dans le présent ouvrage.

379. Bavière (le prince Robert de), jusqu'aux genoux, la main sur la tête d'un nègre.

Palais des rois de Hanovre.

380. Bazan (don Alvarez), marquis de Santa-Cruz, à mi-corps.

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 671).

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par P. de Jode en petit; — par Suz. Silvestre, à l'eau f. (tête seule, grandeur nat.).

381. Bedford (Francis, comte de), et Catherine Bridges, sa femme, tous deux assis.

Coll. du comte de Pembroke (Sm. 592, 843).

382. Bedford (Francis-Russell, 4e comte de): en pied, vêtu de satin noir (daté 1636).

Coll. du duc de Bedford (Sm. 591, — Waag. III, 464, et IV, 334).

Gr. par Vertue, en 1737 (suite de 12 portr.); — par W.-T. Fry, dans *Lodge's Memoirs*.

383. Bedford (William-Russell, premier duc de), avec Francis-Russell, 4e comte de Bedford

Coll. du vicomte Galway (Waag. IV, 517).

384. Bedford (William-Russell, duc de), en buste.

Coll. de John Spencer, Esq. (Sm. 515). Voy. Bristol (comte de)

Gr. par Houbraken, en 1740 (suite de 12 portr.); — par C. Picart

385. Bedford (Anne Carr, comtesse de), en robe blanche (pendant du portrait n° 382).

Coll. du duc de Bedford (Sm. 506, — Waag. III, 464).

[illegible] rt suite des Comtesses) — [illegible], *Memoirs* par Robinson; en man. n., par un an.

386. Bedford (Anne Carr, comtesse de), jusqu'aux genoux.

A *Coll. du duc de Bedford* (Sm. 157, 502, — Waag. IV, 334).

B *Coll. du comte Spencer, à Althorp* (Sm. 503, — Waag. III, 458).

C *Coll. de Jeremiah Harman, Esq.* (Sm. [illegible]).

387. Belasyse (lord John), baron de Worlabye, à mi-corps.

Coll. de Marlborough Hall (Sm. 572).

Gr. par R. White, dans *Guillim's Heraldry* (Brom.).

388. Bentivoglio (le cardinal Guido), en pied, assis devant une table

Galerie Pitti, à Florence (Sm. 158).

Gr. en pied par Picchianti, d'après le dessin de Franc Petrucci; — par Myesseus; — en buste par J. Morin; — par Masquelier fils, dess. de Chasselat père (Filhol, IV, 245); — par C. Normand (Landon, XIV, 209); — par M. Gaujean à l'eau-f., dans le présent ouvrage.

Lith. en petit par A. Deveria Paris, Rittner et Goupil).

Voy. aussi l'héliogravure donnée ici du dessin appartenant à M. Dutuit

389 Berg (Henry, comte de), à mi-corps, avec le bâton

A *Coll. de Windsor* (Sm. 710).

B *Coll. du comte de Clarendon* (Sm. 710, — Waag. II, 455).

C *Musée de Madrid* n° 1392.

Gr. par Pontius; — dans un ovale, par un an., C.-N. Visscher exc. (Winckl., 1447, 8); — par A. de Marcenay de Ghuy, 1763; — dans un ovale, par Moncornet (Cat. Al., p. 143)

390 Bisthoven (le Rév. Père Jean-Baptiste de), de la Société de Jésus

Gr. par A. Lommelin (Web., p. 122. — Sz. 164 — Sm 800

391. Blancatcio (F. Lelio), à mi-corps, en armure.

Gr. par Nic. Lauwers (C. Icon. — Chalc. du Louvre. — Sm 673).

392 Blois (Jeanne de), ensuite lady Rich, en pied, robe noire. — Voy. Rich

Coll. du duc de Devonshire (Sm. 497).

Autre portrait de la même, jusqu'aux genoux.

Coll. de Jeremiah Harman, Esq.

Gr. par P. de Jode (Web., p. 103. — Sz. 106)

Blount (Montjoy). — Voy. Newport.

393. Boisschot (Anne-Marie de Camudio, épouse de Ferdinand de), daté 1630.

Coll. du duc d'Arenberg, à Bruxelles (Sm. 481

Gr. par Lommelin.

394 Bolingbroke (Olivier-St-John, comte de), avec sa femme et quatre enfants.

Coll. du comte de Morlay (Sm. 69).

395. Bolswert (Schelte à), à mi-corps.

Gr. par A. Lommelin (Web., p. 104. — Sz. 107 b. — Sm. 805).

396. Bortoen (N.), chanoine de Saint-Donatien, à Bruges, à mi-corps, ganté de noir, buste dans un ovale (Sm. 810).

Gr. par Vermeulen (Cat. Du Bus de Ghisignies, 1876

Ce personnage, connu sous le nom d'Ignace-Joseph Lespée, est accompagné des armoiries du chanoine Bortoen (note de M. H. Hymans).

397. Bosschaert (Thomas Willeborts), trésorier des Annonces d'Anvers, à mi-corps, en noir, tenant ses gants.

Musée de l'Ermitage, n° 623 (Sm. 822)

Gr. par un an. (Web., p. 50. — Sz. 6).

398 Bosschaert (Madame), assise dans un fauteuil.

Musée de l'Ermitage, n° 624.

399. Bossu (Honoré de Grimberghe, comtesse de), en buste.

Gr. par J. Morin, cadre octogone (Sm. 724).

Bourbon (Antoine de), comte de Moret. — Voy. Moret.

400. Bragance (la duchesse de).
Coll. de S. Fox, Esq. (Sm. 693).

401. Bran (Jérôme de), à mi-corps.
Gr. par L. Vorsterman (Sm. 165. — Sm. [illegible]

402*. Brandt ? (Élisabeth), première femme de Rubens assise, tenant un éventail.
Galerie de Gotha (Cat. de 1858, p. [illegible]

403. Brauwer (Adrien), à mi-corps.
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 750).
Gr. par Bolswert (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par F. Boulonois (Cat. Al., p. 102); — par Ficquet, pour Descamps.

404. Breuck (Jacques du), architecte, à mi-corps, tenant un compas (Sm. 734).
Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

405. Breughel (Jean), en buste, vêtu de noir.
A *Musée de l'Ermitage*, n° 625 (Sm. 27, 61).
B *Musée de Munich**, n° 295.
Gr. par Van Dyck (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par Chr. de Mechel (Gal. de Dusseldorf 59).

406. Breughel (Pierre), en buste.
Coll. du comte d'Égremont (Sm. 708).
Gr. à l'eau f. par Van Dyck (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

407. Brignole Sala (le marquis Antoine-Jules de), à cheval.
Palais Brignole Sala à Gênes (Sm. 167).
Gr. par M. Gaujean, dans le présent ouvrage

408. Brignole Sala (la marquise Jeronime de), en pied avec sa fille.
Palais Brignole Sala, à Gênes (Sm. 170).

409. Brignole Sala (la marquise Pauline Adorno de), debout en pied.
Palais Brignole Sala, à Gênes (Sm. 168)

410. Bristol (Georges Digby, second comte de), et William, premier duc de Bedford, en pied.
A *Coll. du duc de Bedford* (Waag. IV, 334).
B *Coll. du comte Spencer* (Sm. 515, — Waag. III, 458).

411. Bristol (Georges Digby, comte de), encore enfant.
Coll. de John Spencer, Esq. (Sm. 515).
Gr. par J. Houbraken (suite de 12 portraits); — par T. Wright, dans *Lodge's Memoirs*.

412. Brooke (lady), assise, avec son fils à ses côtés et un lévrier à ses pieds.
Coll. du comte de Warwick (Sm. 617, — Waag. III, 213).

413. Brudenell (deux amiraux de la famille), en armure.
Coll. de Broughton Hall (Waag. III, 460.)

414. Brunswick et Lunebourg (Christian, duc de évêque de Halberstadt, à mi-corps, en cuirasse
Gr. par [illegible]

415. Brunier (Abel), médecin du duc d'Orléans.
Gr. par [illegible]

416. Bruyant (Nicolas), mort le 12 juillet 163[illegible]
Gr. [illegible]

417. Buckingham (Georges Villiers, duc de).
A *Musée Bréra, à Milan*, n° 264.
B *Coll. de lord Douglas** (Waag. IV, 464).
Gr. par P. de Baillu; — par L. Vorsterman (Brom.)

418. Buckingham (lady Catherine Manners, duchesse de), avec ses deux fils et sa fille.
A *Coll. de Blenheim* (Sm. 261, — Waag. III, 123).
B *Coll. du vicomte Gailway* (Waag. IV, 517).
C *Coll. de sir Culling Eardley* (Waag. IV, 277).

419. Buckingham (la duchesse de), à mi-corps.
Coll. de lord Lyttelton (Sm. 492).

420. Buckingham (la fille aînée de Villiers, duc de), jusqu'aux genoux.
Coll. de Broughton Hall (Waag. III, 460).

421. Buckingham (Georges et Francis Villiers, fils du duc de), en pied, daté de 1635.
Coll. de Windsor (Sm. 219, — Waag. II, 427).
Gr. en man. n. par Mac Ardell, en 1752.

422. Burlington (le comte de), à mi-corps.
Coll. du duc de Devonshire (Sm. 619).

423. Burlington (la comtesse de), à mi-corps, cueillant une orange à un arbre.
Coll. du duc de Devonshire (Sm. 620)

424. Byron (sir John, premier baron), avec un page tenant son cheval.
Coll. de lord de Tabley (Sm. 637).

425. Byron (la femme de sir John, premier baron).
Coll. de Hampton Court.
Copie chez *lord de Tabley.*

426. Cachiopin (Jacques de), à mi-corps, ganté, en 1634.
Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par Gaywood (tête seule); — par [illegible]

427. Callot (Jacques), assis devant une table et dessinant (Sm. 7[illegible]).
Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par [illegible] — par L. de Boulonois, — par [illegible]

428. Calvert (Anne, fille de lord Arundel, femme de Cecil).

Coll. de lord Baltimore (Sm. 625).

Camudio (Anne Marie de). — Voy. Boisschot.

429. Cantelmo (André), général, à mi-corps.

Gr. par C. Waumans (Cat. Al., p. 142).

430. Capel (Arthur, premier lord), à mi-corps.

Coll. du comte de Clarendon (Waag. II, 454).

431. Capel (la veuve d'Arthur, premier lord), à mi-corps.

Coll. du comte de Clarendon (Waag. II, 454).

Carew (Thomas). — Voy. Killigrew.

432. Carignan (François-Thomas de Savoie, prince de), à mi-jambe, daté 1634.

Musée de Berlin, n° 782 (Sm. 675).

Même personnage, en buste : *Coll. de Windsor* (Sm. 213).

En camaïeu : *Musée de Munich*, n° 938 (Sm. 83).

Gr. par P. Pontius, à mi-jambe (Web., p. 125. — Sz. 119); — par P. Pontius à mi-corps (C. Icon — Chalc. du Louvre). — par P. Soutman et J. Louys; — par J. [illegible] an., Montcornet exc. (Cat. Al., p. 146); — par un an., dans un ovale (Cat. Al., p. 146).

433. Carignan (François-Thomas de Savoie, prince de), à cheval.

Musée de Turin, n° 363 (Sm. 182).

Gr. par C. Ferreri, dess. de Lor. Metalli (G. l. de Turin, III, pl. 81).

434. Carlisle (James Hay, comte de), mort en 1636, en pied.

A *Coll. de lord Lyttelton.*

B *Coll. de sir Edmond Bridges* (Sm. 491).

435. Carlisle (Lucy Percy, comtesse de), en pied, montant une marche (peint en 1637).

A *Coll. de Windsor.*

B *Coll. de lord Wharton.*

C *Coll. de lord Orford* (Sm. 563 et 659).

Gr. par P. van Gunst.

436. Carlisle (Lucy Percy, comtesse [illegible]) dant la main sous une fontaine.

Coll. de lord Windham (Sm. 564).

Gr. par Lombart (suite des Comtesses); — dans *Lodge's Memoirs.*

437. Carlisle (Lucy Percy, comt[illegible]) le bord d'une fenêtre.

Gr. par P. de Bailliu. — par R. Gaywood.

438. Carlisle (Lucy Percy, comtesse de), avec Dorothée Percy, comtesse de Leicester.

Coll. du comte de Waldegrave.

439. Carlisle (Marguerite Russel, comtesse de), assise avec sa petite fille.

Coll. du duc de Devonshire (Sm. 565).

Gr. par Lombart (suite des Comtesses).

440. Carnarvon (Robert, comte de).

Coll. du comte de Pembroke, à Wilton (Sm. 557).

Gr. par Baron (publié chez Boydell, 1770). — par G. Vertue [illegible]

441. Carnarvon (Anne-Sophie, comtesse de).

A *Coll. de Robert, comte de Carnarvon.*

B *Coll. du comte Verulam* (Sm. 558).

Gr. par Baron (publié par Boydell, 1770).

442. Carnarvon (Anne-Sophie Herbert, comtesse de), prenant une rose sur une table (Sm. 558).

Gr. par Hollar (Brom.); — par Morin (Brom.); — par Lombart (suite des Comtesses).

443. Carnarvon (le comte et la comtesse [illegible]).

Coll. du marquis de Bath, à Longleat (Sm. 558).

Carr (Anne). — Voy. Bedford.

Cary (Lucius). — Voy. Falkland.

444. Castelhaven (Élisabeth, comtesse de), à mi-jambe.

Coll. du comte de Pembroke (Sm. 655, 680).

Gr. par Lombart (suite des Comtesses).

445. Cats (Jacques).

Gr. par M. Natalis (Cat. Al., p. 125).

446. Cavendish (le colonel), âgé de vingt ans, en buste.

Coll. du duc de Devonshire (Sm. 486).

447. Cavendish (sir Charles), en pied, avec une armure.

Coll. du duc de Portland (Manchester, 1857).

Cavendish (William). — Voy. Newcastle (duc de).

Cavendish (Anne). — Voy. Rich.

Cecil (Diana). — Voy. Oxford.

448. Chaloner (sir Thomas), à mi-corps, debout.

Musée de l'Ermitage, n° 620 (Sm. 648).

Gr. en man. n. par R. Earlom, dessin de Farington, 1778 (Houghton coll. 1, pl. 47).

449. Charles Ier, sous un dais, avec la procession des chevaliers de la Jarretière (dessin).

Coll. du duc de Rutland (Sm. 457).

Gr. en fac-sim., en 1782, par R. Cooper.

450. Charles Ier en armure, à cheval; à côté de lui, sir Thomas Morton; au fond, combat de cavalerie.

A *Coll. de Blenheim* (Sm. 255).

B Copie du tableau précédent : *Coll. du duc de Portland* (Waag. IV, 512).

C Esquisses ou études pour ce tableau : *Coll. de Buckingham Palace* (Sm. 243. — Waag. II, 31).

D *Coll. du comte de Clarendon* (Sm. 366. — Waag. IV, 457).

Gr. par Lombart[1].

1. De la planche de Lombart, en changeant la tête, on a fait un portrait de Cromwell, à cheval.

451. Charles Ier, en armure, à cheval, sous un portique, avec le duc d'Epernon, portant son casque, à son côté

A *Coll. de Windsor* (Sm. 207, — Waag. II, 429).

Copies de ce portrait : B *Coll. de Hampton Court* (Waag. II, 357) ; — C *d'Aspley House* (Waag. II, 277) ; — D *de lady Warren.*

Étude pour cette peinture : *Coll. du comte d'Egremont.*

Gr. p[illegible], 1, 11 ; par le professeur C. Fer[illegible] Ch. Pye.

452. Charles Ier, à cheval (petit tableau). H. 1^m^,50. — l[illegible].

Musée de Madrid, n° 1282.

453. Charles Ier, debout, suivi de son cheval tenu par un écuyer et un page.

Musée du Louvre, n° 142 (Sm. 138).

Copie récente : *Coll. du vicomte Gailway* (Waag. IV, 516).

Gr. par B. Strange ; — par Bonnefoy ; — par Pauquet et Duparc, dess. de Deframe (Filhol, 1, 5 ; — par D.-J Desvachez, 1880 ; — par M. Boulard, à l'eau-f., dans cet ouvrage

454. Charles Ier, debout, en pied, vêtu du costume royal.

Coll. de Windsor (Sm. 209).

Esquisse de ce tableau : *Coll. de Strange*, puis *de Laurence Dundas B*^t^. (Sm. 213).

Gr. par Strange (1770) ; — par Cook ; — dans un cadre ovale, par R. White, 1685 (Sm. 449).

455. Charles Ier, assis avec la reine Henriette et ses deux fils.

A *Coll. de Windsor* (Sm. 224).

Gr. par Baron (1741) ; — par Strange ; — par Massard ; — par Dennel (Gal. d'Orléans, t. II).

Répétitions ou copies de ce tableau :

B *Coll. du duc de Richmond* (vient de la galerie d'Orléans).

C *Coll. du duc de Devonshire.*

Esquisse du même tableau : *Musée de Rotterdam.*

Fragment du même tableau : *Coll. du comte de Normanton.*

Ce dernier gr. par Bakenell (Cat. Marmol, n° 1474).

456. Charles Ier, en pied, avec une cuirasse, tenant le bâton de commandement (en 1638).

Musée de l'Ermitage, n° 609.

Gr. en man. n. par Jos. Boydell, (1778 Houghton coll. 1, pl. 48, et Descript. de l'Ermitage, II, p. 2, n° 46) ; — par P. van Gunst ; — par Sanders.

457. Charles Ier, en pied, vêtu d'un costume noir.

Coll. de lord Ashburton (Waag. II, 103).

458. Charles Ier, en costume noir, la main étendue sur son chapeau posé sur une table.

Coll. de sir Thomas Sebright (Waag. IV, 328).

459. Charles Ier, en costume noir, la main sur la poignée de son épée.

Coll. d'Alex. Baring, Esq. (Sm. 442)

460. Charles Ier, la main droite sur la hanche, l'autre main étendue (vers 1636).

Coll. du comte de Harrington (Waag. IV, 225).

Copie moderne du même portrait, en pied : *Coll. du duc de Bedford* (Waag. IV, 234).

461 Charles Ier, à mi-corps, un manteau sur l'épaule gauche.

Musée du Belvédère (Sm 835).

Gr. par de Prenner (Gal. de Vienne) ; — par Bl Hofel, dessin de S. von Perger (Gal. du Belvedere).

462. Charles Ier, à mi-corps, vêtu de satin noir, son chapeau sur une table.

Musée de Dresde, n° 985 (Sm. 184).

Gr. par Mandel.
Lith. par Fr. Hanfstaengl (Gal de Dresde

463. Charles Ier, jusqu'aux genoux, en armure, la main gauche posée sur son casque.

A *Coll. du comte de Pembroke, à Wilton* (Sm. 440).

B *Coll. de Jeremiah Harman, Esq.* (Sm. 440).

C *Coll. de Mac Lellan, à Glasgow* (Waag. III, 290).

464. Charles Ier, jusqu'aux genoux, tenant ses gants dans la main gauche

Coll. du comte de Warwick (Sm. 441, — Waag. III, 214)

Gr. par F Faber (1738).

465. Charles Ier, assis dans un fauteuil, tenant un papier de la main droite

Gr. par F. Faber (Sm. 450).

466 Charles Ier, à mi-corps, le bâton dans la main droite, la main gauche appuyée sur un globe.

Autrefois dans la *Coll. de lord Paulet* (Sm. 455).

Gr. en man. n par an an.

467. Charles Ier, à mi-corps, en armure, le bâton dans la main droite

A *Coll. de M. Morison* (Waag. IV, 309).

B *Coll. du comte de Grey* (Sm. 439, — Waag. II, 85)

C *Coll. de Blenheim* (Sm. 256, — Waag. III, 129).

468 Charles Ier, à mi-corps, en armure, appuyé contre une table portant la couronne.

Gr. par P. de Jode, Math. Antonius éd. (Sm. 256) ; — par Ad. Lommelin. — par P. de Jode, petit buste dans un ovale (Sm. 440) ; — par Romanet, dessin de Vanderbergh (Gal d'Orléans, t. II).

469. Charles Ier, à mi-corps, tourné à gauche dans un médaillon rond.

Gr. par Strange pour l'Hist. d'Angleterre de Smollett ; Londres, 1757, in 4°.

470. Charles Ier, portrait ovale.

Coll. du comte de Yarborough (Exp. de Manchester, 96).

471. Charles Ier (la tête de), vue de face, de profil et de trois quarts[1].

Coll. de Windsor (Sm. 212).

Gr. par W. Sharp.

Portraits apocryphes ou douteux du même personnage : *Coll. d'Arundel Castle* (Waag. III, 301); — *Coll. Bankes* (Waag. IV, 375); — *Coll. du marquis d'Herford* (Waag. IV, 87); — *Coll. de lord Douglas* (Waag. IV, 463).

PORTRAITS GRAVÉS DE CHARLES Ier[2]

Par Soutman et Suyderhoef, dans une bordure ovale (Sm. 444); — par M. Marnbeck (en grand et en petit); — par W. Hollar, en armure, avec entourage de palmes (Sm. 445); — par W. Hollar, avec un chapeau, en 1646 (Sm. 449); — par G. Faithorne, avec cuirasse (Web., p. 120); — par Skilman, entouré de lauriers avec adresse de White (Cat. Al., p. 133); — par Bern. Picart, avec le cordon de Saint George (Sm. 453); — par J. Simon (Sm. 454); — par J. Beckett, en man. n. (Sm. 440); — par R. Williams, en man. n. (Sm. 452); — par John Smith, en man. n. (Weig. II, 938); — par H. Robinson, dans *Lodge's Memoirs*; — par F. Basan, pour la suite d'Odieuvre; — deux grav. au burin anonymes, dans un ovale, l'une avec B. Montcornet exc., l'autre avec C. Visscher exc. (Cat. Al., p. 143); — par Huybrechts fec. et exc.; — portrait du Roi en armure, dans une bordure carrée, gravé par un an., J. Meyssens exc. (Sm. 443); — par A. de Marcenay, 1775, février, à l'eau-f.; — par F. Chauveau, cadre octogone; — par un an., en man. n., avec adresse d'Alex. Brown (Sm. 448. — Al., p. 143); — par Dankerts (Brom.); — par Vorsterman, dédié à Marie de Médicis par le graveur; — par C. Widder (Weig., III, 13959); — par A. B. Blotelingh (Brom.); — par G. Vertue, dans l'histoire de Rapin; — par un an., Chartres exc. (Brom.); — par un an., de Ram exc. (Brom.); par F. Place (Brom.).

472. Charles Ier et la reine Henriette qui lui tend une couronne de lauriers, à mi-corps.

Coll. de Buckingham Palace (Sm. 209).

Gr. par van R. Voerst, Londini, 1634; — par G. Vertue (Sm. 447); — copié par Visscher (Brom.).

473. Charles Ier et la reine Henriette, en buste, dans deux encadrements ovales.

Galerie Pitti, à Florence (Sm. 451).

Gr. par W. Hollar, Londini, 1651; — par G. Barni, d'après un dessin de Mazzi (Gal. Pitti); — par M. Gaujean, dans le présent ouvrage.

474. Charles Ier (enfants de), en robe. Le prince de Galles, le duc d'York et leur sœur aînée.

A *Musée de Turin*, n° 338 (Sm. 181).

B *Coll. du comte de Pembroke, à Wilton*, daté de 1635 (Sm. 842).

Gr. par G. Thévenin[3], dessin de L. Metalli; — par M. Gaujean, à l'eau-f., dans cet ouvrage.

1. Envoyé au Bernin, chargé d'exécuter un buste du Roi.

2. Plusieurs de ces portraits sont, à coup sûr, gravés d'après les mêmes originaux; mais, dans l'impossibilité de reconnaître la peinture qui a servi de modèle, nous groupons ici tous les portraits gravés de Charles Ier, sauf ceux dont le type est connu et qui sont déjà indiqués ci-dessus.

3. [illegible] gravure fut exposée et médaillée au Salon de Paris, [illegible]

475. Charles Ier (enfants de). Le prince de Galles en culotte, la princesse Marie et le duc d'York.

A *Coll. de Windsor* (Sm. 211).

Gr. par Rob. Strange [illegible] — par J. Burnet; — par Le Blon; — par Purcell (Brom.); [illegible] par N. Muxel, à l'eau-f.

B *Musée de Dresde*, n° 987 (Sm. 183).

Lith. par Hanfstaengl, 1840 (Gal. de Dresde).

C *Coll. du comte de Clarendon* (Waag. II, 457).

D *Coll. de M. Bank* (Waag. IV, 375).

476. Charles Ier (les trois enfants de), esquisse du tableau de Windsor.

Musée du Louvre, n° 143.

Gr. par Ch. Waltner (*Gaz. des Beaux-Arts*).

477. Charles Ier (les cinq enfants de), avec un gros dogue (daté de 1637).

A *Coll. de Windsor* (Sm. 208).

Gr. par Baron; — par Strange; — par R. Cooper (1762); — par un an. en man. n., Alex. Browne éd.; — par H. Bourne, Colnaghi éd.; — par H. Coussin; — en man. n., par un an.; — dans les *Galeries royales d'Angleterre*, d'Armengaud; — par un an., dans *Jameson's public Galleries*, p. 220; — par M. Gaujean, à l'eau-f., dans cet ouvrage.

B *Musée de Berlin*, n° 790.

Lith. par Fr. Jentzen (Musée de Berlin, Simon édit.).

478. Charles Ier (enfants de).

Coll. de Willett, Esq., en 1813 (Sm. 353).

479. Charles II, en pied, vêtu d'un costume rouge, avec des bottes jaunes.

Coll. du marquis Maison.

480. Charles II, en pied, vêtu d'une armure, un pistolet dans la main droite (vers 1640).

A *Coll. de Windsor* (Sm. 227).

Gr. par W. Hollar en 1649; — par Mouzyn.

B *Musée de Madrid*, n° 1817.

481. Charles II, en cuirasse, avec un chapeau haut.

Gr. par W. Hollar, dans un ovale, en 1649; — par un an., P. de Jode, exc.; — par W. Vaillant.

482. Charles II, enfant, la main posée sur un coussin.

Gr. en man. n. par A. Blotelingh (Weig., I, 5862).

483. Charles Ier (une princesse encore enfant, fille de).

Musée de Berlin, n° 786.

484. Charles Ier (un des enfants de), en buste, avec des fleurs.

Coll. de lord Ashburton (Waag. II, 103).

Charles Ier (enfant de). — Voy. Marie; York.

485. Charles II, roi d'Espagne, en robe, jouant avec un grand chien.

(Sm. 459).

Gr. par W. Vaillant, en man. n.

Charles-Emmanuel, duc de Savoie. — Voy. Savoie.

Charles-Louis de Bavière. — Voy. Bavière.

486. Charles-Quint, à cheval, demi-nature.
Musée des Offices, à Florence, n° 1128 (Sm. 161).
Gr. par Earlom en man. n. ; — par Cosm. Mogalli, d'après le dess. de Franc. Petrucci ; — par Guttenberg (1790), d'après le dess. de J.-B. Wicar (Gal. de Florence) ; — par Chiossone, d'après le dessin de P. Calendi.

487. Chaworts (Patricius, vicomte), en pied ; un écusson gît à terre.
Coll. du duc de Rutland (Sm. 601).
Gr. par P. van Gunst.

488. Chesterfield (Catherine Hastings, comtesse de), en pied, dans un paysage (en 1636).
A *Coll. de lord Folkestone* (Waag. IV, 362).
B *Coll. de Blenheim* (Sm. 259, 651. — Waag. III, 123).
Gr. par P. van Gunst, dédié au duc de Devonshire.

489. Chodkiewicz (Godefroy), duc de Moscovie, en buste.
Gr. à l'eau-f. par un an. (Cat. Al., p. 143).

Christian, duc de Brunswick. — Voy. Brunswick.

490. Christin, banquier, en buste.
Coll. du comte de Ribeaucourt, à Bruxelles.
Gr. par J. Morin, dans un octogone.

491. Clanbrassil (la comtesse de).
Coll. du comte de Denbigh (Sm. 586).

492. Cleveland (Thomas Wentworth, comte de) et sa famille, jusqu'aux genoux ; deux hommes et deux femmes.
Coll. de lord Enfield (Waag. IV, 322).

493. Cleveland (Thomas Wentworth, comte de), 1636.
Coll. du comte Verulam (Sm. 687).

494*. Cleveland (la comtesse de), vue jusqu'aux genoux.
Musée de Stockholm, n° 408.

495. Coeberger (Wenceslas), à mi-corps.
Dessin au musée Fodor, à Amsterdam.
Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par Gaywood (tête seule).

496. Colonna (Carlo), sur un cheval bai ; un Génie dans le ciel.
Palais Colonna, à Rome.

497. Colonna (Charles), à mi-corps, portant une armure.
Grisaille chez le duc de Buccleuch.
Gr. par Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

498. Colonna (Lucrezia), debout, en pied, robe de velours noir.
Palais Colonna, à Rome.

499. Colonna (autre portrait de femme de la famille), en pied.
Palais Colonna, à Rome.

500. Cornelissen (Antoine), à mi-corps.
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 701).
Gr. par Van Dyck à l'eau-f. [illegible] par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par [illegible] (tête seule).

501. Coster (Adam de), à mi-corps.
Musée Städel, à Francfort.
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 775).
Gr. par P. de Jode le jeune (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

502. Cottington (Francis, lord), la main gauche sur son épée, la droite étendue.
A *Coll. du comte de Clarendon, à Grove* (Sm. 634).
B *Coll. de W. J. Lenthall, Esq.*
Gr. en man. n. par Dunkarton.

503. Crane (sir Francis), directeur de la Manufacture de tapisseries de Mortlake, à mi-corps.
Coll. de John Simco.
Gr. par Fittler, en 1821, à l'eau-f. (ovale).

504. Craven (William, premier comte), en pied, couvert d'une armure.
Coll. de lord Craven (Waag. III, 219).

505. Crayer (Gaspard de), en buste.
A *Galerie Lichtenstein, à Vienne*, n° 111 (Sm. 751).
B *Musée de Weimar.*
Grisaille chez le duc de Buccleuch.
Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par Neefs, en petit ; — par Ficquet, d'après le dess. de L. Sen. pour Descamps ; — en man. n. par un an. (Cat. Al., p. 143) ; — par Gaywood (tête seule).
Lithog. par Heinrich Müller (Weig. IV, 17864).

506. Crillon, en cuirasse, avec le collier du Saint-Esprit.
Gr. par J. Baléchou, dans un ovale.

Cromwell (Olivier), à cheval. Voy. n° 450, note.

507. Cromwell (Olivier), en cuirasse, jusqu'aux genoux.
Gr. par Lombart.

508. Croy (le duc Charles-Alexandre de), margrave de Havré, en pied, montant une marche.
Musée de Munich, n° 347 (Sm. 71).
Lith. par Woelfjle ; — par Piloty.

509. Croy (Geneviève d'Urfé, épouse du duc de), puis marquise de Havré, en pied.
A *Musée de Munich*, n° 333 (Sm. 65).
B *Coll. de Will. Earle, Esq.*, à Liverpool (Sm. 713).
Grisaille chez le duc de Buccleuch.
Gr. par P. de Jode le jeune (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par Chr. de Méchel (Gal. de Dusseldorf, 28).
Lith. par Woelfjle.

510 Croy (Marie Claire de), à mi-corps, décolletée.

Gr. par C. Waumans (Web., p. 114. — Sz. 129).

Cumberland (le duc de). — Voy. Bavière.

511. Cusance (Béatrix de), princesse de Cant[illegible], en pied, montant une marche.

A *Coll. de Windsor.*

B *Coll. du comte de Warwick* (Sm. 225).

Gr. par P. de Jode (Web., p. 112 — Sz. 130); — par C. Waumans; — par an an., dans un ovale, en buste, Montcornet exc. (Cat. Al., p. 143).

512. Dacre (Dorothée lady), fille de Dudley lord North, tenant des roses.

Coll. du marquis de Bute, à Wroxton (Sm. 528).

513. Danby (Henry Danvers, comte de), en pied, en chevalier de la Jarretière.

A *Musée de l'Ermitage*, n° 615 (Sm. 647).

B *Coll. du comte de Stamford et Warrington* (Expos. de Manchester).

C *Coll. du duc de Halmilton* (Sm. 647).

Gr. en man. n. par Val. Green, 1775 (Houghton coll. I, pl. 4); — par Podolinsky (*Description de l'Ermitage*, II, 32, n° 56).

514. Della Faille (Alexandre), bourgmestre d'Anvers, à mi-corps.

Musée de Bruxelles, n° 192 (Sm. 730).

Gr. par A. Lommelin (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par J. Neefs (Cat. Al., p. 123).

515. Della Faille (Jean-Charles), jésuite, assis, coiffé du bonnet carré.

Gr. par A. Lommelin (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

516. Del Mont (Déodat), à mi-corps, la main sur son épée.

Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par P. F. Pola[illegible] (tête seule); — en man. n. par Béchet (Weig. I, 6314).

517 Denbigh (William Fiedling, comte de), en pied, avec un fusil, un enfant à coté de lui.

A *Coll. du duc de Halmilton*

B *Coll. de lord Denbigh* (Sm. 551).

Gr. dans *Lodge's Memoirs.*

518. Denys, assis devant une table chargée d'une sphère, d'un buste, etc.

Gr. en man. n. par Vaillant

519. Derby (James Stanley, septième comte [illegible]), tenant un casque.

A *Coll. du comte de Derby.*

B *Coll. d'Hamilton Palace* (Sm. 561).

Gr. par Scriven, dans *Lodge's Memoirs*

520. Derby (James Stanley, comte de), avec sa femme Charlotte de La Trémouille, en pied, et une petite fille.

Coll. du comte de Clarendon (Sm. 562).

Gr. par H. Robinson.

521. Derby (Charlotte de La Trémouille, comtesse de), tête seule.

Coll. du comte de Derby (Sm. 547).

Gr. par Thompson, dans *Lodge's Memoirs.*

522 Devonshire (le comte de), jeune, vêtu de soie noire, tenant son chapeau.

Coll. du duc de Devonshire (Sm. 579. — Waag. III, [illegible]).

523 Devonshire (Élisabeth-Cecil, comtesse de), marchant, une rose à la main (pendant du précédent).

A *Coll. du duc de Devonshire* (Sm. 581. — Waag. III, 364).

B *Coll. Wyndham, à Petworth* (Sm. 581. — Waag. III, 43).

Gr. par Lombart (suite des Comtesses); — par Wright, [illegible]

524 Devonshire (Christiana Bruce, comtess[illegible]), en pied, tenant un éventail.

Coll. du comte d'Ailesbury (Sm. 377).

Digby (Georges). — Voy. Bristol.

525. Digby (sir Kenelm), à mi-corps, devant une table portant une sphère.

Coll. de Windsor (Sm. 220).

Gr. par R. van Voerst (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par J. Houbraken, 1748 (suite de 12 portr.); par Gaywood (tête seule); — par Larmessin dans l'*Académie des sciences* (Brom.); par P. Stent, d'après le précédent (Brom.).

526 Digby (sir Kenelm), avec sa femme et ses deux enfants.

Coll. du duc de Portland (Sm. 222, 635. — Waag. IV, 513).

527. Digby (lady Venetia, femme de sir Kenelm), composition allégorique.

Coll. de Windsor (Sm. 221, 636. — Waag. II, 1[illegible]).

528 Digby (lady Venetia), étendue sur son lit de mort.

A *Coll. du comte Spencer, à Althorp* (Sm. 222).

B *Coll. de Dulwich* (Sm. 636).

529. Dorset (Edward Sackville, comte de), en pied, à l'âge de vingt-huit ans.

Coll. de Knole (Sm. 379).

Gr. par G. Vertue, 1741 (suite de 12 portraits); — dans [illegible]

530. Dorset (Edward Sackville, comte de).

Coll. du comte de Lonsdale (Waag. III, 264).

531. Dorset (Anne Clifford, comtesse de), en pied, tenant son écharpe.

A *Coll. de Knole* (Sm. 378).

B *Coll. du comte Amshert* (Waag. IV, 339).

532. Dorset (Mary Curzon, comtesse de), en sainte Agnès ; assise, tenant un agneau.

Coll. de Windsor (Sm. 526, — (Waag. II, 429)

533 Du Booys (Henri), à mi-corps, montrant le portrait de sa femme

A *Coll. de lord Somers* (Sm. 821).

B *Coll du comte de Hardwick* (Waag. IV, 520).

Gr. par Corn. Wisscher.

534. Du Booys (Hélène-Léonore de Sieveri, femme de Henri), à mi-corps.

A *Coll. de lord Somers* (Sm. 723).

B *Coll. du comte de Hardwick* (Waag. IV, 520).

Gr. par Corn. Wisscher

535. Du Hot Hubert)

Gr. par A. Lommelin (Sz 107).

Du Pont. — Voy. Pontius.

536. Duquesnoy (François), à mi-corps, tenant un buste de faune.

A *Coll. du roi des Belges* (Sm. 339).

B *Coll. de Potsdam* (Sm. 132).

Gr. en man. n. par P. van Bleck, 1751 (Sm. 339) ; — par van den Berghe, en man. n (Cat. Marmol, 1583) ; — par R. Brookshaw, en man. n. ; — par un an , avec monogramme (Cat. Marmol, 1583) ; — par D.-J. Desvachez, 1865 ; — par Ch. Waltner pour *l'Art*, 1879.

537. Autre portrait du même, coiffé d'un chapeau, tenant dans la main droite un groupe de trois enfants

Gr par J Mac Ardell (Sm. 340).

538. Durazzo (la marquise), assise ; ses deux fils à ses côtés

Palais Durazzo, à Gênes (Sm. 166).

539. Edelheer (Jacques), pensionnaire de la ville d'Anvers.

Gr par Ad. Lommelin (Cat. Didot, n° 3406).

540. Élisabeth, fille de Charles I[er].

Gr. par W. Hollar (Cat. Marmol, n° 1568).

541 Élisabeth, sœur du roi Charles I[er], femme de Frédéric V, électeur palatin.

Gr. par Bolswert (Brom).

542. Epernon (le duc d'), à cheval, couronné par la Victoire et la Renommée.

Coll. du comte de Pembroke (Sm. 679, — Waag. III, 154).

543 Érasme, à mi-corps, assis devant une table.

Gr à l'eau-f. par Van Dyck (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

544. Evelyn (Jean).

Gr. par W. Hollar, 1644 (Winckl).

545 Exeter (Françoise Bridges, comtesse douairière d') ; à mi-corps.

Coll. Strausbarr.

Gr. par G. Faithorne ; par J. Ogborne.

546. Fairfax (Thomas).

Gr par W. Hollar (Cat. Marmol, n° 1569).

547. Falkland (Lucius Cary, second vicomte) ; jusqu'aux genoux.

A *Coll. du comte de Clarendon* (Sm. 623, — Waag II, 455)

B *Coll. du duc de Devonshire.*

C *Coll. de lord Arundel.*

Gr. par Thompson, dans *Lodge's Memoirs*

548. Ferdinand d'Autriche (le cardinal infant), à cheval ; combat dans le fond.

A *Musée de Madrid*, n° 1242.

B *Coll. du comte de Clarendon*

Lith. par Jolivet (Musée de Madrid, 1826, in folio).

549. Ferdinand d'Autriche, à mi-corps.

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 700).

Gr. par P Pontius, 1634, en costume ecclésiastique (in-fol.) ; — par P. de Jode, en costume civil (Sz. 135) ; — par Ad. Lommelin (C. Icon. — Chalc du Louvre) ; — par C. Galle, sur un piédestal ; par P. van Sompel et P. Soutman, dans un ovale ; — par P. de Jode, dans un ovale (Cat. Al., p. 115) ; — par John Payne, P. Stend éd. ; — par Crispin Queborn ; — par J. de Lew, dans un ovale (Cat. Al , p. 118 ; — par Alex. Voet le jeune ; — par R. Gaywood (tête seule) ; — par un an., en grand (Cat. Al., p. 144).

550. Ferdinand III, à mi-corps, en armure ; le globe impérial sur une table.

Gr. par Corn Galle le jeune, 1649 (Web. 110. — Sz. 133) ; — par P. de Jode le jeune ; — par Gaywood, tête seule.

551 Ferdinand III (Marie d'Autriche, femme de) ; assise, à mi-corps.

Gr. par Corn. Galle le jeune, 1649 Sm. 699) ; — par P. de Jode le jeune.

552 Feria (don Emmanuel Frockas Perera et Pimentel, comte de) ; à mi-corps, en armure.

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 669).

Gr. par P. Pontius (C. Icon — Chalc. du Louvre ; — par un an., à mi-corps ; — par un an., dans un ovale (Cat. Al., p. 144) ; — par P. de Jode le jeune.

Fiedling (William. — Voy. Denbigh.

553 Forman (Hélène), en pied, dans un paysage, tenant un éventail de plumes.

Coll. de lord Orford (Sm 646).

Gr. par Th. Chambars, dess. de R. Earlom, 1767 ; — par un an., en man n ; — par Sailliard et Watts (Houghton coll. II, pl. 36) ; — par un an., à l'eau-f.

554. Franck (Jean-Baptiste), en buste, de trois quarts

Coll. de Luc. Bonaparte (Sm. 827)

Grisaille : *Musée Van der Hoop, à Amsterdam*, n° 35.

Gr. par Mougeot, dess. de Gallier (Musée français) ; — par un an. au trait

555. Franck (François), à mi-corps.

Gr. à l'eau-f. par Van Dyck (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

556 Franck (François), à mi-corps.
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 762).
Gr. par P. de Jode, et G. Hondius (Web., p. 57. — Sz. 91).

Friedland (le duc de). — Voy. Wallenstein.
Frockas (don Emmanuel). — Voy. Feria.

557. Gage (Georges); peint à Rome en 1623

558. Galle (Théodore), à mi-corps.
Gr. par L. Vorsterman (Web., p. 91. — Sz. 23); — par Gaywood, tête seule (Sm. 790).

Galles (le prince de). — Voy. Charles I[er] (Enfants de) et Charles II.

559 Gentileschi (Horatio), vieillard, à mi-corps.
Grisaille au British Museum (Sm. 760).
Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par G. B. Cecchi (Cat. Al., p. 103); — par Gaywood (tête

560. Gerbier (Balthazar), avec sa femme et ses neuf enfants
Coll. de Windsor (Sm. 237, 283)
Gr. par W. Walker, dess. de Edwards 1766 (coll. Boydel); — par Mac Ardell, en man. n., dessin de W. Jett (Weig. I, 639); — par Brookshaw.

561. Gerbier (Balthazar), tenant un papier, à mi-corps; daté de 1634.
Gr. par P. Pontius (Web., p. 124); — en plus petit, par un an., J. Meys éd. (Sm. 237); — par Chambars, dans Walpole (Brom.); — par un an., P. Stent exc. (Brom.).

562. Gevartius (Gaspard), à mi-corps, tenant un livre entr'ouvert.
Grisaille chez M. Six, à Amsterdam (Sm. 739).
Autre : *Coll. du duc de Buccleuch*
Première étude au *British Museum*. — Voy. van der Gheest.
Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — en man. de crayon par un an. (Cat. Al., p. 144). — sur b. dans le *Magasin pittoresque*, XXI, 237; — par Baillie (?).

563. Glocester (Henri, duc de).
Coll. de la Reine (Sm. 228).

564. Gonsalvez, ambassadeur d'Espagne à Venise.
Coll. Schamps, à Gand, en 1831 (Sm. 605).
Gr. au trait dans la Galerie Le Brun.

565. Gonzague (Ferdinand de); peint à Mantoue en 1622.

566. Goodwin de Winchendon (Arthur), en pied, avec un manteau; daté de 1639 et signé.
Coll. du duc de Devonshire (Sm. 602, — Waag. III, 364).
Gr. par P. van Gunst (suite de 10 portraits).

Goodwin (lady). — Voy. Wenmann

567 Goring (lord), à mi-corps, en armure.
Coll. du comte de Clarendon (Sm. 613, — Waag. II, 458).

568 Goring (sir Charles); son page lui attache une écharpe.
Coll. du duc de Manchester (Exp. de Manchester, n° 1661).

569. Grandison (William Villiers, vicomte), en pied, tenant un chapeau à plumes.
A *Coll. du comte de Clarendon* (Sm. 548, Waag. II, 456).
B *Coll. du duc de Grafton.*
C *Coll. du comte Fitz-William* (ce dernier à mi-corps)
Gr. par P. van Gunst (suite de 10 portraits); — par Picart, dans *Lodge's Memoirs*

570 Granville (sir Bevill), en buste.
Gr. par G. Faithorne (cadre ovale); — par un an.

571. Grimberghe (Honorine de), comtesse de Bossu, en buste, très décolletée
Gr. par J. Morin (cadre octogone).

572 Grotius (portrait donné à tort pour celui de Hugo)
Coll. de M. Ford (Waag. II, 224).
Guillaume II. — Voy. Marie (la princesse).
Gusman (don Diégo Philippe de). — Voy. Leganès

573 Gustave Adolphe, à mi-corps, en armure, avec le bâton.
Grisaille au musée de Munich, n° 930 (Sm. 81).
Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par P. de Jode.

574. Gwin[1] (M[rs]), tenant un bouquet de fleurs (Cat. Al., 145).

575 Halifax (sir Georges Savile, marquis d'), âgé de trente-six ans, jusqu'aux genoux.
Coll. du duc de Devonshire (Sm. 546)

576. Halmalius (Paul), à mi-corps.
Gr. par P. de Jode le jeune (C. Icon. — Chalc. du Louvre)

577. Hals (Frans), en buste, coiffé d'une toque.
Gr. par D. Coster (Sm. 824).

578. Halton (sir William), âgé de vingt-six ans, en pied.
Coll. de Henry Truffnel, Esq. (Sm. 828).

579. Hamilton (Jacques, duc de), en armure.
A *Coll. du duc de Hamilton* (en pied).
B *Coll. du duc de Buccleuch.*
C *Coll. du comte de Denbigh.*
D *Coll. de Jeremiah Harman, Esq.*
E *Coll. de Duff House* (Sm. 583, 676).
Gr. par P. van Lisebetius (Chalc. du Louvre); — par W. Faithorne, en ovale; — par Heath; — par W. Finden, dans *Lodge's Memoirs*.

1. C'est un portrait de Marguerite Lémon dont la tête a été remplacée par celle de cette dame.

580. Hamilton (la duchesse de), en pied. — Pendant du tableau précédent.

A *Coll. du duc de Hamilton* (Waag. III, 308).

B *Coll. du comte de Denbigh* (Sm. 584).

581. Hamilton (le chevalier), à mi-corps, en cuirasse.

Gr. par L. de Châtillon.

582. Hanmer (sir Thomas).

Coll. de sir Henry Bunbury, Bar (Sm. 622).

583. Hanneman (Adrien).

Gr. par un an. (Sm. 803).

584. Harvey (Élisabeth), tenant son écharpe de la main gauche.

Gr. par W. Hollar, 1646; — par R. Gaywood (Cat. Al., [illegible]

Hay (Georges). — Voy. Kinnoul.

585. Heem (Jean de), assis, la main sur la hanche.

Gr. par P. Pontius, d'après Lyvyus (Chalc. du Louvre).

586. Henriette-Marie, reine d'Angleterre, femme de Charles Ier, en pied, la main sur une table portant un bouquet de roses. Signé et daté : 1638.

A *Coll. du comte de Clarendon* (Sm. 467, — Waag. II, 456).

B *Musée de Saint-Pétersbourg*, n° 610 (Sm. [illegible]).

C *Coll. du comte Spencer* (Sm. 466).

D *Coll. du duc de Grafton* (Sm. 468).

E *Coll. du duc de Buccleuch* (Sm. 469).

Gr. par P. van Gunst (Houghton col., pl. 88).

587. Henriette-Marie, en pied, vers 1636.

Coll. de Windsor (Sm. 216).

588. Henriette-Marie, en pied, caressant un singe tenu par sa naine Jeffrey Hudson.

A *Coll. du comte d'Égremont* (Sm. 474).

B *Coll. du comte Fitz William* (Waag. III, 340).

589. Henriette-Marie, en pied, les mains croisées ; robe de soie orange.

Coll. du comte de Warwick (Sm. 462, — Waag III, 213).

590. Henriette Marie, en pied ; robe de soie blanche.

A *Coll. du comte de Dunmore* (Waag. IV, 457).

B *Coll. de lord Ashburton* (Waag II, 103).

Sur cette dernière toile, la reine porte une robe blanche.

591. Henriette-Marie, en pied, robe de soie bleue.

A *Coll. de Blenheim* (Sm. 260, — Waag. III, 122).

592*. Henriette-Marie, en robe jaune ; un chien auprès d'elle.

Coll. de lord Douglas (Waag. IV, 463).

593. Henriette-Marie, assise, en robe bleue.

Coll. du comte Fitz-William (Waag. III, 338).

594. Henriette-Marie, assise, tenant des roses, en robe bleue.

Coll. de Jer. Harman, Esq. (Sm. 472).

595. Henriette-Marie, en robe de satin blanc, jusqu'aux genoux.

Musée de Dresde, n° 986 (Sm. 257, 475, 476).

Gr. par P. de Jode ; — par J. Couchet et Lommelin (Sm. 464) ; — par Clowet (Cat. Marmol, 1583) ; — par J. Meyssens (Sz. 128. — Cat. Al., p. 121).

596. Henriette-Marie, de face, jusqu'aux genoux.

Coll. de Windsor (Sm. 217).

Gr. par F. Joubert.

597. Henriette-Marie, de profil, à mi-corps.

Coll. de Windsor (Sm. 218).

Gr. par Robinson, 1827.

598. Henriette-Marie, jusqu'aux genoux.

Coll. Émile Pereire.

Gr. par Rajon à l'eau-f.

599.* Henriette-Marie, tenant des roses ; robe de soie blanche.

Coll. de M. Harcourt (Waag. IV, 247).

600. Autres portraits de la reine jusqu'aux genoux.

A *Coll. de Mac Lellan, Glasgow* (Waag. III, 290).

B *Coll. de Lansdowne House* (Waag. II, 151).

C *Coll. du comte de Pembroke* (Sm. 464, — Waag. III, 154).

D *Coll. du comte de Harrington* (Waag. IV, [illegible]).

601. Henriette-Marie, à mi-corps.

Coll. de Blenheim (Sm. 257, — Waag. III, 129).

602. Henriette-Marie couronnée par un ange ; allégorie (tiers de nature).

Coll. Mac Lellan, à Glasgow (Waag. III, 291).

603. Autres portraits de la reine en buste, répétitions ou copies :

A *Coll. de M. Seymour* (Waag. II, 242) ; — B *du comte de Grey* (Waag. II, 85, — Sm. 473) ; C *de lord Lyttelton* (Waag. III, 227) ; — D *de Dalkeit Palace* (Waag. III, 314) ; — E *d'Arundel Castle* (Waag. III, 30) ; — F *du duc de Bedford* (Sm. 479, — Waag. IV, 334) ; — G *de M. Banke* (Waag. IV, 375) ; — H *de Th. Emerson, Esq.*, deux portraits (Sm. 470, 471) ; — I *Dessin* dans la coll. de *M. Hope* (Waag. IV, 188).

604. Portraits gravés de la reine Henriette-Marie :

La Reine, assise ; un de ses fils sur ses genoux, l'autre debout à droite.

Gr. par Strange, 1784 (Pendant du portrait de Charles Ier suivi de son cheval) ; — par J. B. Compagnies.

Autre portrait ; gr. par W. Faithorne (Brom.).

Autre portrait de la reine assise : gr. par W.-H. Watt.

La même, à mi-corps, avec une haute coiffure, gr. en man. n. par Jean de Later (Weig., III, 16135) ; — à mi-corps, en man. n. par un an., adresse d'Al. Browne (Cat. Al., p. 144) ; — en buste en man. n. par un an., cadre ovale, P. Tempest exc.

Cat. Al., p. 145 ; — par un an. en buste, cadre ovale, 4 lignes de titre (Cat. Al., p. 145) ; — en buste, par P. Soutman et J. Suyderhoef (Sm. 477) ; — par H.-T. Ryall, dans *Lodge's Memoirs* (Sm. 467) ; — par Dankerts, 1645 (Sm. 478) ; — par un an. en man. n., d'après la peinture du College de Saint-Jean à Cambridge (Sm. 463).

605. Henriette-Marie, tête dans un ovale. — (Voy. Charles Ier, n° 473.)

Galerie Pitti, à Florence (Sm. 451)

Gr. par G. Barni, dessin d'A. Muzzi ; — la tête seule, gr [illegible] (Brom.) ; — par W. Hollar, 1641 ; — par S. [illegible] (Brom.) ; — par M. Gaujean, dans le présent ouvrage.

606. Herbert (lady Penelope), tenant son écharpe.

Gr. par Lombart (suite des Comtesses).

607. Herbert (sir Philippe)

Gr. en ovale par un an. (Sm. 654).

608 Herbert (Marguerite Smith, veuve de Th. Cary, puis lady), tenant son écharpe, à mi-corps ; vers [illegible]

Coll. du duc de Buccleuch (Sm. 653).

Gr. par P. van Gunst (suite de 10 portr.) ; — par Pontius ; — par W. Faithorne.

609. Hertford (William Seymour, marquis d'), en pied, en armure.

Coll. du comte de Clarendon (Sm. 574, — Waag II, 455).

Gr. par Dankerton ; — par R. Cooper, dans *Lodge's Me-* [illegible]

610. Hertoge (Josse de), seigneur de Franov, ambassadeur à Ratisbonne en 1636

Gr. par Jac. Neefs (C. Icon. — Sm. 819).

611. Hervy (Élisabeth), fille de lord Hervy.

Gr. par Hollar, 1646 (Brom.).

612. Holland (Henry Rich, comte de), second fils de Robert Rich, comte de Warwick ; en pied

A *Coll. du duc de Buccleuch* (Sm. 554).

Gr. par P. Clowet (Web., p. 102) ; — par W. Faithorne, en ovale ; — par Rob. van Voerst ; — par Glover, — par Pass dans *Lodge's Memoirs* ; — par un an. en man. n. ; — par un an., G. Hendricx exc. (Cat. Marmol, 1580).

Portraits du même personnage : B *Coll. de Jerem. Harman, Esq.* (Sm. 555) ; C *de lord Douglas* (Waag. IV, 464) ; — D *de M. Ingram* (Waag. III, 332) ; — E *de Glendon Hall* (Waag. III, 462)

613 Holland (la fille du comte de), en pied, robe de satin blanc.

Coll. du comte de Pembroke (Sm. 840).

614 Hondius (Guillaume), à mi-corps

Gr. par G. Hondius (C. Icon. — Chalc. du Louvre ; — Sm. 776).

615 Honthorst (Gérard), à mi-corps

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; par W.-H. Worthington, par T. Chambers (Sm. 780).

616. Hopton (portrait de Ralph, lord), assis, tenant une baguette.

Coll. du comte d'Égremont (Sm. 578).

Gr. dans *Logde's Memoir*.

617. Hosius (Jean), consul.

Gr. par Melchior Kusel (Cat. Didot, 3030).

618 Hoct (Hubert de).

Gr. par un an. (Sm. 666).

619 Howart (mistress), jusqu'aux genoux.

Coll. de lord Douglas (Waag. IV, 464)

620 Howard (Catherine Neville, femme de Robert)

Gr. par un an., A. Brown exc. (Brom.)

Howard (Thomas). — Voy. Arundel.

621. Huntly (Georges Gordon, second marquis de), en pied.

A *Coll. du duc de Buccleuch* (Sm. 577).

B *Coll. du duc de Bedford.*

Gr. par Val. Green en man. n., 1775 ; — par J. [illegible]

622. Huyghens (Constantin) et ses cinq enfants ; dans des médaillons, sur le même tableau.

Musée de la Haye, n° 205

Gr. par Tamisier, sur b. (*Mag. pittoresque*, XXIX, 181), — par Courtry, à l'eau-f., dans cet ouvrage.

Lith. par B. Waanders dans le Kunstkronijk, 1847.

623. Huyghens (Constantin), entr'ouvrant un livre posé sur une table

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par Vorsterman (Sm. 738) ; — par Gaywood, tete seule (Sm. 737).

624. Isabelle-Claire-Eugénie, Infante d'Espagne, gouvernante des Pays-Bas, jusqu'aux genoux.

A *Musée de Turin*, n° 351.

B *Musée de Parme.*

C *Musée du Louvre*, n° 145 (Sm. 146).

D *Musée du Belvédère, à Vienne*, 3e salle, n° 16 (Sm. 94)

E *Musée de Berlin*, n° 788.

F *Coll. du comte d'Hopetown* (Waag. III, 310).

G [illegible]

Gravé par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; par G. Hondius, 1633, dans un ovale ; — par P. Soutman et van Sompel, encadrement ovale, — par Levasseur, 1869 (Chalc. du Louvre) ; — par Gilles Rousselet (Cat. Al., p. 132) ; — par Boutrois, dessin de Le Roy Filhol, X, 683 ; — par Gaywood ; — en man. n. par W. Vaillant (Cat. Al., p. 135), — par un an., dans un ovale, P. de Jode exc. ; — par un an., cadre carré ; — par un an., cadre ovale, B. Montcornet exc. (Cat. Al., p. 141).

625*. Jabach, assis dans un fauteuil, à mi-jambe.

Musée de Cologne, n° 624.

626 Jacques Ier, en pied.

A *Coll. de Windsor* (Sm. 248).

B *Coll. de lord Douglas* (Waag. IV, 463).

Gr. par Vertue, 1721 ; — par Faber, en man. n. ; — par J. Smith, 1721, en man. n. ; — par B. Picart, 1724, en buste

627. Jacques Ier (la reine femme de), la reine de Bohême et le prince Henry.

Coll. de la Reine (Sm. 249).

628 Jode (Pierre de) père et fils, graveurs ; un des deux assis devant une table, la main sur un papier.

Musée du Capitole, à Rome, n° 100.

629. Jode (Pierre de) le vieux, à mi-corps.

Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par Gaywood, tête seule (Sm. 783).

630. Jode (Pierre de) le jeune, à mi-corps.

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 784).

Gr. par P. de Jode. (C. Icon. — Chalc. du Louvre

631. Jones (Inigo), architecte, à mi-corps[1].

A *Musée de l'Ermitage*, n° 626 (Sm. 223).

B *Coll. de la reine d'Angleterre.*

Gr. par Rob. van Voest (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; en man. n. par J. Spilsbury (ovale), 1766 ; — en man. n. par Val. Green (Houghton coll., I, pl. 16) ; par H. Cook, par Gaywood (tête seule).

632. Jordaens (Jacques), à mi-corps.

Gr. par P. de Jode le jeune (C. Icon. — Chalc. du Louvre. — Sm. 749).

633 Joueur de guitare.

Coll. Stanley (Sm. 281).

Gr. par Brichet (cab. Poulain, n° 116) : — par Petrini, au trait (gal. Luc. Bonaparte, n° 8).

634. Junius (François), à mi-corps.

Grisaille dans la Bodleian Library, à Oxford (Sm. 806, 807).

Gr. par Burghers ; — par G. Vertue ; — par W. Hollar, 1659 ; par J. Van Dalen

635 Juxon (William), archevêque de Cantorbery.

Coll. de l'évêque de Londres, en 1831 (Sm. 599).

636. Kenelmacey (la comtesse de).

Coll. du comte de Denbigh (Sm. 587).

637. Killigrew (Thomas) et Thomas Carew ; à mi-corps. Signé et daté : 1638.

Coll. de Windsor (Sm. 214).

638. Killigrew (Thomas), à mi-corps ; daté : 1638

A *Coll. du duc de Newcastle.*

B *Coll. du comte de Warwick* (Sm. 273).

C *Coll. de W. Carpenter, Esq.* (Sm. 570).

Gr. par Geddes ; — par un an., à l'eau-f. (tête seule).

639. Killigrew (Thomas), avec un chien.

Coll. du duc de Devonshire (Sm. 571).

640. Killigrew (Mme) et Mme Morton, assises. — Voy. aussi Kirk (Mme).

Coll. du comte de Pembroke (Sm. 841).

641. Killigrew ou Killegry (M^1le^) tenant une couronne de fleurs.

(Sm. 664).

Gr. par W. Hollar, 1652 ; — par Gronsvelt (Winckl.) ; — par Gaywood

1. Lord Hatherton possède une copie de ce portrait [illegible] par Hogarth

642. Kinnoul (Georges Hay, comte de) ; en pied, avec une armure.

Coll. du comte de Clarendon (Sm. 689, — Waag. II, 456).

643. Kirk (Mme Anne), femme de chambre de la reine ; avec un chien.

A *Coll. du comte de Grey* (Sm. 531, — Waag. II, 85).

B *Coll. du comte de Clarendon.*

Gr. par J. Beckett ; — en man. n. par Gaywood

644. Kirk (Mme Anne) et la comtesse de Morton, assises l'une à côté de l'autre.

(Sm. 532).

Gr. par J. Gronsvelt

645. Kirk (Mme), seule.

Gr. par Hollar.

646 Kynalmekie (la comtesse de).

Coll. du comte de Denbigh (Exp. de Manchester, n° 593).

647. Langlois (François), dit Ciartres, tenant une cornemuse, à mi-jambe.

Coll. de miss Tait, en 1831 (Sm. 305).

Gr. par J. Pesne, 1645 ; — par Nic. Poilly, en buste, cadre ovale ; — par P.-G. Langlois ; — sur bois, dans le *Magasin pittoresque* (XX, 393).

648. Lanière (Nicolas), maître de musique de Charles Ier.

Coll. de la Reine (Sm. 242).

La Trémouille (Charlotte de). — Voy. Derby.

649. Laud (William), archevêque de Cantorbery, en pied.

A *Musée de l'Ermitage*, n° 612 (Sm. 560).

Même personnage, à mi-corps :

B *Coll. du duc de Portland* (Waag. IV, 513).

C *Coll. de lord Ossory, à Dichtley.*

D *Coll. de Lambeth, à Londres.*

Gr. par W. Hollar, 1641 [illegible] buste ; — par Cochran, dans *Lodge's Memoirs* ; — en ma[illegible], par J. Watson 1779 (Houghton coll., II, pl. 11) ; — [illegible], D. Loggan éd., — par Vertue (Brom.).

650. Le Blon (Michel), à mi-corps.

Musée d'Amsterdam, n° 15.

Gr. par Th. Matham (Sm. 809).

651. Le Clerc, jeune homme, à mi-corps.

Coll. du comte Brownlow (Sm. 534, — Waag. II, 215).

Gr. en man. n., par W. Vaillant

652. Leganès (don Diego Philippe de Gusman, marquis de), à mi-corps, en cuirasse.

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 670).

Gr par P. Pontius (C Icon. — Chalc. du Louvre)

653. Leicester (Dorothée Percy, comtesse de), assise, en robe de soie blanche.

Coll. du col. Wyndham (Sm. 566).

Gr. dans *Lodge's Memoirs*

654 Lemon (Marguerite) ; à mi-corps.

A *Coll. de Hampton Court* (Sm. 229).

B *Coll. du comte Spencer, à Althorp.*

Gr. par W. Hollar, 1646 ; — par R. Gaywood, Stent éd. ; par A. Lommelin (Sz. 113) ; — par J. Morin (?), en octogone (Cat. Al., p. 222) ; — par un an.

655. Lemon (Marguerite) ; représentée en Judith, tenant un glaive.

Coll. du comte Waldegrave.

656. Lennox (Élisabeth Villiers, duchesse de).

Gr. par W. Hollar.

657. Lennox (Catherine Howard, duchesse de), dite aussi lady Aubigny ; à mi-corps, tenant des fleurs.

A *Coll. de la Reine* (Sm. 240).

B *Coll. du comte de Clarendon* (Sm. 690, Waag. II, 457).

C *Musée de l'Acad. des Beaux-Arts à Vienne.*

Gr. par A. Lommelin (Sz. 114) ; — par A. de Jode (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par J. Gronevelt (Cat. Didot, 3024).

Lennox (duc et duchesse de Richmond et). — Voy. Richmond.

658. Le Roy (Jacques), seigneur d'Herbais ; assis dans un fauteuil.

A *Coll. du comte Brownlow* (Sm. 725).

B *Coll. d'un amateur de Valenciennes.*

Gr. par A. Lommelin (Sz. 115. — Chalc. du Louvre).

659. Le Roy (Philippe), seigneur de Ravels.

A *Coll. de sir R. Wallace*, en pied, 1630 (Sm. 104, 369).

B *Musée du Belvédère, à Vienne* (à mi-corps), n° 15, 3e salle.

Gr. à l'eau-f. par Van Dyck ; — par Pontius et Vorsterman (Web. 125. — Sz. 170) ; — par un an., d'après Pontius ; — par un an. en man. n. (Cat. Al., p. 145).

660 Le Roy (la femme de Philippe), en pied ; — pendant du précédent (1631).

Coll. de sir R. Wallace (Waag. II, 157).

Gr. par M. Gaujean, à l'eau-f., dans cet ouvrage.

661. Le Sœur (Hubert), statuaire.

Gr. par P. van Somer (Brom.).

662. Lespée (Ignace-Joseph), chanoine de Bruges. Voy. Bortoen.

663. Leven (Alexandre Lesley, comte de).

Gr. dans *Clarendon's History* (Brom.).

664. Levison (sir Richard).

Coll. du duc de Buckingham (Sm. 688).

665. Liberti (Henri), organiste de la cathédrale d'Anvers, tenant un papier de musique.

A *Musée de Munich*, n° 193 (Sm. 49).

B *Musée de Madrid*, n° 1447.

Gr. par P. de Jode (C. Icon. — Chalc. du Louvre).
Lith. par Piloty.
Gr. en couleurs par J. Hazard (Weig., III, 15474, n° 13).

Ligne (Ernestine de). — Voy. Nassau (comtesse de).

666 Lindsay (lord), en pied, avec une armure.

Coll. de lord Douglas (Sm. 553, — Waag. IV, ...).

667. Lindsey (Robert Bertie, comte de), en armure.

Coll. de la baronne Willoughby de Eresby (Sm. 552).

Gr. par G. Vertue, dans *Lodge's Memoirs*.

668. Lindsey (Montague Bertie, comte de), en cuirasse.

A *Coll. de la baronne Willoughby de Eresby* (Sm. 553).

B *Coll. de lord Douglas.*

Gr. dans *Lodge's Memoirs*, par Vertue ; — par Faithorne.

669. Lipse (Juste) ; la main dans un livre posé sur une table.

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 728).

Gr. par Bolswert (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; par E. de Boulonois ; — par Galle, en ovale ; — par Schunck, [illegible]

670. Littleton (Edward lord), Chief Justice of Common Plaas.

Gr. par W. Faithorne (Web. 121) ; — en man. n. par R. Williams (Cat. Al., 142).

671. Livens (Jean), le coude appuyé sur un livre posé sur une table.

Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par Polanzani, tête seule ; — par Gaywood, tête seule (Sm. 754).

672. Lomellini (la famille) ; peinte à Gênes.

Coll. de la Royal Institution, à Édimbourg.

673 Longueval (Charles de), en buste, dans un ovale.

Gr. par P. de Jode le vieux (Cat. Al., p. 114).

Lorraine (Henriette de). — Voy. Phalsbourg.

Lorraine (Marguerite de). — Voy. Orléans.

674 Lumague[1], banquier, en buste.

(Sm. 811, 814).

Gr. par Mich. Lasne (Web., p. 122) ; — par Susanne Silvestre.

675. Macclesfield (le comte de).

Coll. du comte de Salisbury (Sm. 615).

676. Maharkyzus ou Marquis (Lazare), médecin d'Anvers ; assis dans un fauteuil.

Gr. en man. n. par Seb. Barras (Web. 116) ; — par P. de Jode le jeune (Sm. 535, 818, 820).

Mainwaring (sir Thomas). — Voy. Strafford.

677. Malderus (Jean), évêque d'Anvers ; assis, jusqu'aux genoux.

A *Musée d'Anvers*, n° 402 (Sm. 20, 226).

B *Musée de l'Ermitage* (copie), n° 638.

Gr. W. Hollar, 1645 (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par Ad. Lommelin (Sz. 172) ; — par A.-B. de Quertemont (Weig., III, 15783).

1. La légende de l'estampage de Sus. Silvestre dit que le tableau [illegible]

678. Mallery (Charles de), graveur, jusqu'aux genoux.
A *Musée de Munich*, n° 209 (Sm. 85).
B *Coll. du comte de Grey* (Sm. 529).
C *Coll. du duc de Bedford* (Waag. IV, 335).
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 529).
Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par Sas. Silvestre ... eule; — par Jean Morin (Winckl.); — par Langlois, e... 1,9...

679. Mansfeld (Ernest, comte de), à mi-corps, en cuirasse.
Gr. par Rob. van Voerst (Web. 126 — Sz. 173 — Sm. 708).

680. Marguerite, princesse de la maison d'Autriche, habillée en Carmélite
Musée de Madrid (Sm. 198).

681. Marie (la princesse), fille de Charles Ier.
A *Coll. du comte de Harrington*
B *Coll. du comte de Normanton* (Sm. 460, 720, — Waag. IV, 238, 364).
Gr. par W. Faithorne; — par C. van Queborne, en ovale (Cat. Al., p. 132); — par Corn. van Dalen (Cat. Al., 104); — par H. Hondius (Cat. Marmol, 1579); — en man. n. par H. Coussin (Weig. I, 6422).

682. Marie (la princesse) avec son fiancé Guillaume II.
Musée d'Amsterdam, n° 82 (Sm. 461)
Marquis (Lazare). — Voy. Maharkyzus.

683. Marselaer (Frédéric de) tenant un papier.
Galerie nationale de Dublin.
Gr. par Ad. Lommelin (Web. 12... Sz. 1...) ... Galle, en buste, ovale (Sm. 704).

684. Maurice (le prince), neveu de Charles Ier, en pied.
Coll. du comte Graven (Exp. de Manchester, n° 114).

685. Médicis (Marie de), à mi-corps, robe décolletée.
A *Galerie Borghèse, à Rome.*
B *Coll. de lord Folkestone* (Sm. 596, 597, — Waag. IV, 362)
Esquisse au bistre : *Musée de Munich*, n° 927 (Sm. 75).
Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par van Sompel et Soutman, cadre ovale, ... en petit (Cat. Al., p. 145).

686. Médicis (Marie de), en buste.
A *Musée de Lille*, n° 150
B *Musée de Bordeaux*, n° 457.

687 Menns (sir Thomas), en cuirasse.
Coll. du comte de Clarendon (Sm. 593).
Gr. par Edw. V. Utterson, Esq

688. Mérian (M.).
Gr. par un an. (Cat. Didot, n° 3014).

689. Meyssens (Jean), à mi-corps
Gr. par Corn. Galle le jeune (Web., p. 111 — Sz. 138 — Sm. 668

690. Middlesex (Rachel Fawe, comtesse de), jusqu'aux genoux.
Gr. par Lombart (suite des Comtesses).

691. Middleton (sir Hugh).
Coll. du duc de Portland (Waag. IV, 512).

692. Minnes (sir John), amiral, jusqu'aux genoux, en cuirasse.
Coll. du comte de Clarendon (Waag. II, 456).

693. Mirabelle (Antonio de Zuniga et Davila, marquis de), à mi-corps.
Coll. comte de Warwick (Sm. 727, — Waag. III, 214).
Gr. par Waumans (Web., p. 115 — Sz. 139); — par A. Bloteling; — par Flachenecker.

694. Miræus (Albert), assis dans un fauteuil près d'une table.
Coll. du duc de Bedford (Sm. 540).
Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — Diamaer, ovale (Cat. Al., p. 105).

695. Mirevelt (Michel), à mi-corps, devant une table portant une palette (Sm. 757).
Gr. par G.-J. Delphius (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par Boulonois, en petit.

696. Modène (Marie-Béatrix, princesse de), à mi-corps, assise.
Gr. dans le goût de Hollar (Cat. Al., p. 145).

697 Moens (Adrien), portant un portefeuille sous le bras.
Coll. de van Schorel, 1774 (Sm. 304).

698. Momper[1] (Josse de), à mi-jambe.
Gr. à l'eau-f. par Van Dyck, terminé par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — Copie de la planche précédente (Sm. 756).

699. Moncade (François de), marquis d'Aytona, à cheval
Musée du Louvre, n° 146 (Sm. 143).
Gr. par Raph. Morghen, 1793; — par Duplessis-Bertaux et Villerey, dess. de Seb. Le Roy (Filhol, IV, 275).

700. Moncade (François de), marquis d'Aytona, en buste.
A *Musée du Louvre*, n° 147.
B *Musée du Belvédère, à Vienne*, 3e salle, n° 19, (Sm. 95).
Gr. par L. Vorsterman (Web., p. 107 — Sz. 93); — par P. Soutman et Suyderhoef; — par P. de Jode, en ovale; — par un an., dans un ovale, Montcornet exc. (Cat. Al., 145); — en man. n. par Bechet (Weig., I, 6318).

701. Monmouth (le duc de) adolescent.
Coll. de Dalkeith Palace (Waag. III, 313).
Gr. par W. Faithorne (Web., p. 120).

702. Monmouth (la comtesse de), en pied.
Coll. de lord Folkestone (Waag. IV, 362).

1. La collection de Beurnonville (n° 272 du Cat., mai 1881) renfermait un portrait présumé de Josse de Momper

703. Montford (Jean de), en costume noir, à mi-corps

A *Musée du Belvédère, à Vienne*, 3e salle, n° 25 (Sm. 105).

B *Musée des Offices, à Florence*, n° 1115 (Sm. 162).

Gr. par P. de Jode (Web. 112 — Sz. 130); — par J. Kowatsch, dess. de von Perger (Gal. du Belvédère); — par de Prenner, en ovale (Gal. de Vienne); — par un an., en man. n.

704. Montrose (James Graham, marquis de), en cuirasse.

A *Coll. du duc de Montrose* (Sm. 582).

B *Coll. de M. Sereville*, 1811 (Sm. 343).

Gr. par Houbraken, 1740 (suite de 12 portraits); — par Robinson dans *Lodge's Memoirs*; — par Strange, en médaillon (Hist. d'Angleterre de Smollet); — par Vertue (Brom.).

705. Mordaunt d'Aviland (Jean, vicomte).

Gr. par W. Faithorne (Web., p. 119).

706. Moret (Antoine de Bourbon, comte de), en buste (Sm. 695).

Gr. par P. de Baillu (Web. 109 — Sz. 125); — par un an., en buste, Moncornet exc. (Cat. Al., 143).

707. Moretus (Balthazar), la main posée sur deux gros livres.

Gr. par un an., Gall exc. (Sm. 808).

708. Morton (Anne comtesse de), prenant une rose sur une table.

Coll. du comte de Pembroke (Sm. 652).

Gr. par P. Lombart (suite des Comtesses); — par un an., en ovale.

709. Mowbray et Maltravers (Henry, baron), fils du comte d'Arundel.

Coll. du général Craig, 1812 (Sm. 347).

710. Musicien : un homme touchant un instrument de musique.

Musée de Madrid, n° 1393.

711. Musicien jouant du violon et chantant.

Coll. du comte de Mulgrave (Sm. 833).

712. Mytens[1] (Daniel), à mi jambe.

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par Raddon, dans Walpole (Sm. 763).

713. Mytens (Daniel) et sa femme, jusqu'aux genoux.

Coll. du duc de Bedford (Sm. 764, — Waag. III, 464 et IV, 335).

714. Nassau-Siegen (Ernestine, princesse de Ligne, comtesse de), debout, la main sur une chaise.

(Sm. 722).

Gr. par Mich. Natalis (Sz. 141).

715. Nassau (Jean, comte de), avec sa femme, son fils et ses trois filles, en pied ; peint en 1634.

Coll. de lord Cowper (Sm. 292, — Waag. III, 16).

Gr. par Baron, 1761.

1. Le premier état de l'édition de van den Enden porte Isaac Mytens.

716. Nassau (Jean, comte de), demi-figure, en armure.

Coll. de lord Ashburton (Sm. 374). — Waag. II, 102).

Grisaille au Musée de Munich, n° 929 (Sm. 77).

Autre : *Musée Weyer, à Cologne*, n° 225.

Gr. par P. Pontius (Web., p. 475 — Sz. 49); — par L. Vorsterman, ovale (Sz. 160), — par Soutman et Suyderhoef; — par P. de Jode, dans un ovale.

717. Nassau-Siegen (Henri de).

Gr. par P. Philipps

Neuburg (le comte de). — Voy. Pfalz-Neuburg.

Neuburg (la veuve du comte de). — Voy. Aubigny.

718. Newcastle (William Cavendish, duc de), en pied.

A *Coll. du comte Spencer* (Sm. 509, — Waag. III, 459).

B *Coll. du comte de Clarendon.*

C *Coll. du duc de Portland.*

D *Coll. d'Holyrood House.*

E *Coll. de Woburn.*

F *Coll. de Burleigh.*

G *Coll. du comte d'Oxford.*

Gr. par Houbraken ; — par G. Vertue, Londres, 1739

719. Newport (Montjoy Blount, comte de), avec lord George Goring et un petit garçon ; vers 1634.

Coll. de Petworth (Sm. 611, — Waag. III, 34).

720*. Newport (la comtesse de) (attrib. douteuse).

Coll. de sir P. Lely, 1680 (Sm. 612).

721. Nole (André Colyns de), assis, la main sur une tête.

Musée de Munich, n° 321 (Sm. 57).

Grisaille chez le duc de Buccleuch.

Gr. par P. de Jode le jeune (C. Icon. — Chalc. du Louvre)

Lith. par Woelfle.

722. Nole (la femme du sculpteur Colyns de), avec sa fille sur ses genoux.

Musée de Munich, n° 331.

Lith. par J. Woelfle.

723. Northumberland (Algernon Percy, comte de), debout, avec sa femme Anne-Cecil, assise, et sa fille.

A *Coll. du col. Wyndham, à Petworth* (Sm. 610, — Waag. III, 33).

B *Coll. du marquis de Salisbury.*

C *Coll. du duc de Manchester.*

724. Northumberland (Algernon Percy, comte de), grand amiral ; en pied, avec une cuirasse.

A *Coll. du comte d'Essex* (Sm. 609).

B *Coll. du duc de Bedford.*

C *Coll. du comte de Clarendon* (Waag. IV, 334, 456).

Gr. par J. Houbraken, 1738 (suite de 12 portr.); — par J. Payne ; — par Corn. van Dalen ; — par Scriven (dans *Lodge's Memoirs*); — par G. Glover (Brom.); — par un an., ovale

725. Northumberland (Henri [illegible], comte de); [illegible] en fauteuil.
[illegible] (Sm. [illegible], Waag. III, 31).

726. Odescalchi (don Livio); la main gauche tenant son épée.
Coll. de sir H. Campbell (Waag. IV, 443).

727. Oliver (Pierre), peintre.
(Sm. 804).
Gr. par W. Finden, dans Walpole; — [illegible]

728. Orange (Frédéric-Henri, prince d'), comte de Nassau; demi figure, en armure.
A *Musée de la Haye* (Weig. I, [illegible]).
B *Musée de Madrid*, n° 1272.
C *Palais Brignole Sala, à Gênes* (Sm. 171).
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 711).
Gr. par P. Pontius; — par P. Pontius, en grand (Webb., p. 124, — Sz. 116); — par C. Waumans (Web., p. 114, — Sz. 143); — par P. de Jode, ovale; — par R. Gaywood, tête seule.

729. Orange (Guillaume, prince d'); enfant, en robe avec une toque à plume.
Col. du col. Wyndham, à Petworth (Sm. 498, — Waag. III, 35).
Gr. par Vertue; — par von Michelis.

730. Orange (Guillaume, prince d'); enfant, dans un jardin.
Coll. du duc de Portland (Waag. IV, 513).

731. Orange (Guillaume, prince d'), à mi-corps, avec une cuirasse et une canne.
Musée de l'Ermitage, n° 611 (Sm. 712).
Gr. par W. Laitherne (Web., p. 119, — Sm. 496; — dans la Description de l'Ermitage, II, 74.

Orange (le prince d'), avec la princesse Marie, sa femme, encore enfant. — Voy. Marie.

732. Orange (Maurice, prince d').
Coll. de S. Fox, Esq. (Sm. 692).

733. Orange (jeune prince d'), avec un chapeau à plumes.
Coll. des Amis des Arts, à Prague, n° 10 du cat. de 1835.

734. Orange (Emilie de Solms, princesse d'), jusqu'aux genoux.
A *Musée du Belvédère, à Vienne*, 3ᵉ salle, n° 24 (Sm. 101).
B *Coll. de lord Craven* (Waag III, 219).
Grisaille chez le duc de Buccleuch.
Gr. par C. Waumans (Web., p. 114, — Sz. 144); — par P. de Jode, 1638, en ovale (Sm. 721); — par de Prenner (Gal de Vienne).

735. Orléans (Gaston, duc d'), à mi-corps, en cuirasse, la main sur son casque.
A *Coll. de la reine d'Angleterre* (Sm. 232).
B *[illegible]* (Waag. IV, [illegible]).
C *[illegible]*
[illegible] Buccleuch
Gr. par [illegible]

736. Orléans (Marguerite de Lorraine, duchesse d'), jusqu'aux genoux.
[illegible] Sm. [illegible].
[illegible] 137 (Sm. 71).
[illegible]

737. Ormond [illegible]
[illegible] (Sm. [illegible] — Waag. III, [illegible]).

738. Oxford [illegible]
A *[illegible]*
B *[illegible]*

739. Palamedes P[illegible], peintre [illegible]
[illegible] Sm. [illegible]
[illegible]

740. Pappenheim (Godefroi-Henri, comte de), à mi-corps, en armure.
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 709).
Gr. par Corn. Galle (Webb., p. 111, — Sz. 145). — par P. de Jode le jeune, en ovale (Cat. Al., p. 114).

741. Parr (Thomas), Écossais, peint dans sa 151ᵉ année.
Musée de Dresde, n° 993 (Sm. 282).

742. Paston (sir William), avec de longs cheveux bouclés.
Gr. par W. Lathorne (Sm. 658).

743. Paston (lady).
G. par W. Laithorne (Sm. 657).

744. Paulett (lady), en pied, une rose dans la main droite.
Coll. de lord Douglas (Waag. IV, 463).

745. Peiresc (Nicolas Fabri de), devant une table chargée de livres, à mi-corps; peint en 1625.
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 732).
Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par Gaywood, tête seule, — par N. de Larmessin.

746. Pembroke (William-Herbert, comte de).
Gr. dans *Clarendon's History* Broa. .

747. Pembroke (Philippe-Herbert, comte de), avec sa femme, ses fils et ses filles.
Coll. du comte de Pembroke (Sm. 516, — Waag. III, 153).
Esquisse : *Musée de l'Ermitage*, n° 614.
Autre esquisse : *Coll. de lord Carnarvon.*
Gr. par Baron, 1740.

1. Dans la galerie du château de Chantilly se trouve un portrait du duc d'Orléans en pied, faible copie d'une toile de Van Dyck.

748. Pembroke (Philippe-Herbert, [illegible] corps.

A *Coll. du comte de P*[illegible]

B *Coll. du comte de Clarendon.*

Coll. du duc de Buckingham (Sm. 517

Gr. par R. van Voerst (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

749. Pembroke (Philippe-Herbert, comte de), en pied, sur le point de monter une marche.

Coll. du comte de Clarendon (Sm. 839. — Waag, II, 457).

750. Pembroke (Philippe-Herbert comte de), jeune homme, jusqu'aux genoux.

A *Coll. du comte de Pembroke* (Sm. 520).

B *Coll. du duc de Portland* (Exp. de Manchester, n° 99).

C *Coll. du comte de Verulam* (Sm. 517, 519).

Gr. par W. Hollar, 1642; — par Lombart (suite des Comtesses), — par Wolnage dans *Lodge's Memoirs*.

751. Pembroke (le comte de

Dulwich Gallery (Sm. 521, — Waag. IV, 342).

752. Pembroke (Thomas-Herbert, huitième comte de).

Coll. du vicomte Galway (Waag. IV, 517).

753. Pembroke (la comtesse de). — Pendant du portrait du comte, n° 751.

Dulwich Gallery (Sm. 522, — Waag. II, 342).

754. Pembroke (les deux filles du comte de) : à mi-corps, dans un jardin, cueillant des roses.

Musée de l'Ermitage, n° 634.

755. Pembroke (deux dames anglaises de la famille du comte de), assises dans un jardin, à mi-corps, tenant des roses.

Musée de l'Ermitage, n° 633.

756. Pembroke (Penelope, fille de sir Rich. Naughton, femme de Philippe comte de).

Coll. du comte de Pembroke (Sm. 523 et 838).

Gr. par Hollar; — par Lombart ; — par Baron, 1740 (Brom.).

757. Pembroke (Suzanne Vere, première femme de Philippe comte de).

Coll. du comte de Pembroke (Sm. 524).

758. Pembroke (lady Mary Herbert, femme du quatrième comte de).

A *Coll. du comte de Pembroke*

B *Coll. du duc de Beaufort* (Sm. 525).

C *Coll. de Gleadon Hall* (Waag. III, 462).

759. Pepyn (Martin), peintre, à mi-corps. Sig. *Me pictorem pictor pinxit. A° 1632, D. D. Ant. Van Dyck Eques illustris.*

Coll. Ed. Kums, à Anvers; — vient de la coll. du roi *Guillaume III* (Sm. 371).

Grisaille chez le duc de Buccleuch.

Gr. par Bolswert (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

760. Percival (Philippe)

Gr. par W. N. Toms (Brom.).

761. Percy (sir Charles), jusqu'aux g[illegible] armure.

Coll. du col. Wyndham, à Petworth (Sm. [illegible] — Waag. [illegible]).

762. Percy d'Alnwick (Henry lord), en costume de soie noire.

Coll. du col. Wyndham, à Petworth (Sm. [illegible] — Waag. [illegible]).

Percy (Algernon). — Voy. Northumberland.

763. Percy (lord), avec sa sœur à son côté.

Coll. du comte d'Essex (Sm. 626).

Percy (Dorothée). — Voy. Leicester.

Percy (Lucy). — Voy. Carlisle.

764. Peter [illegible]

(Sm. 272).

765. Pfalz-Neuburg (le comte Wolfgang-Wilhelm de), en pied, avec un grand chien assis ; en 1628.

A *Musée de Munich*, n° 345 (Sm. 51).

B *Coll. Schamps, à Gand* (Sm. 607); — *et de M. L. Akin, à Bruxelles.*

C Portrait à mi-jambe : *Coll. du duc d'Aumale.*

Palais des rois du Hanovre, château de Georgengarten (Cat. de 1844, n° 3).

Esquisse en grisaille, à mi-corps : *Musée de Munich*, n° 944 ; — autre : *Coll. du duc de Buccleuch.*

Gr. par Vorsterman ; — par Chr. de Mechel (Gal. de [illegible]).

Lith. par Piloty, — par W. Flachenecker (Gal. de Munich de Cotta).

766. Phalsbourg (Henriette de Lorraine, princesse de), en pied ; en 1634.

A *Coll. du comte de Carlisle* (Sm. 327).

B *Coll. du duc de Hamilton* (Waag. III, 298).

Gr. par Corn. Galle (Web. p. 111. — Sz. 116).

767. Phalsbourg (Henriette de Lorraine, [illegible] de), en pied, à coté d'un négrillon portant une corbeille de fruits, peint en 1634.

Gr. par Voisard (Gal. d'Orléans, t. II).

768. Philippe IV, à cheval, en armure, sous une arcade.

Palais Balbi Piovera, à Gênes. La légende dit que la tête a été refaite par Velazquez (Sm. 701).

Gr. par P. de Jode le vieux en 1660 (Cat. Al., p. 115).

769. Piccolomineo (le comte Octave), général espagnol ; en buste, dans un ovale.

Gr. par P. de Jode le vieux (Cat. Al., p. 114).

Pimentel. — Voy. Feria (comte de).

770. Poelenbourg (Corneille), peintre, à mi-jambe.

Gr. par P. de Jode le jeune (C. Icon. — Chalc. du Louvre; — Sm. 771).

771. Polonais à cheval (?).

Gr. par Chr. de Mechel (Gal. de Dusseldorf, 29).

772. Ponciau (Pierre), amateur.

Gr. par Van der Does.

773. Pontius (Paul), graveur, à mi-corps.

Coll. du cardinal Valenti, à Amsterdam, en 1763 (Sm. 789).

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 788).

Gr. par Van Dyck (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par P. Pontius, presque de profil (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — à la grosse pointe, en sens inverse; — par J. Watson, en [illegible]

774. Porter (sir Endymion), avec sa femme et ses enfants.

Coll. de la reine d'Angleterre (Sm. 238).

775. Porter (sir Endymion), à mi-corps.

Coll. du comte de Hardwick (Sm. 616).

Voy. ci-dessous Van Dyck, n° 902.

776. Porter (mistress), jusqu'aux genoux.

Coll. du col. Wyndham, à Petworth (Sm. 614, — Waag. III, 34).

777. Portland (Richard Weston, comte de), tenant une lettre, appuyé contre une table.

A *Coll. du comte Verulam* (Sm. 575-576).

B *Coll. du comte de Clarendon.*

C *Coll. de M. Bauke* (Waag. IV, 275).

Gr. par Hollar, 1645; — dans *Lodge's Memoirs.*

778. Portland (Françoise Stuart, comtesse de), en pied, cueillant une rose.

A *Coll. de lord Lyttelton* (Sm. 488).

B *Coll. de Jeremiah Harman, Esq.* (Sm. 490).

Gr. par W. Hollar, 1650; — par R. Gaywood; — par un [illegible] un an., A. Browne exc. (Sm. 489).

779. Puget de la Serre, en habit ecclésiastique, la main sur le dossier d'une chaise (Sm. 667).

Gr. par M. Lasne.

780. Puteanus (Erycius), assis devant un livre posé sur une table (Sm. 357).

Gr. par P. de Jode le jeune (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

781. Pye (sir William). — (Sm. 274).

782. Pye (lady). — (Sm. 275).

783. Queensberry (lady).

Coll. de lord Douglas.

784. Raphaël d'Urbin.

Gr. par P. Pontius, sous la conduite de Van Dyck, dit-on (Sz. 149).

Ravensteyn. — Voy. Van Ravensteyn.

785. Rich (Anne Cavendish, lady), jusqu'aux genoux. — Voy. Blois (Jeanne de).

Coll. du col. Wyndham, à Petworth (Sm. 498, — Waag. III, 34).

786. Richardot (personnage connu sous le nom de président Jean), avec son fils, jusqu'aux genoux.

Musée du Louvre, n° 150 (Sm. 152).

Gr. par Massard père, dessin de Naigeon (Musée français, II, 77; — par Ch. Giraud, 1829 (Chalc. du Louvre); — par L.-A. Claessens, à l'eau-f. (Weig., III, 16496, n° 57).

787*. Riche (lady Isabelle).

Coll. d'Holyrood House (Sm. 499).

788. Richmond et Lennox (James Stuart, duc de); en pied, avec un lévrier.

A *Coll. de lord Methuen* (Sm. 837, — Waag. IV, 396).

B *Coll. de sir J.-S. Sidney, Bart.*

C *Coll. du duc de Buccleuch.*

D *Coll. du comte de Clarendon.*

E *Coll. du comte de Pembroke.*

F *Coll. du comte de Carlisle* (Sm. 594, 595).

G *Coll. de lord Craven* (Waag. III, 219).

Gr. par J. Houbraken (suite de 12 portraits); — par Faithorne, en ovale; — par Hollar; — par Stent; — par Vaughan; — en man. n., par R. Earlon, 1773.

789. Richmond (James Stuart, duc de), à mi-corps, tenant une poire.

Musée du Louvre, n° 151 (Sm. 150).

Gr. à l'eau-f. par M. Noel Masson, dans cet ouvrage.

790. Richmond et Lennox (James Stuart, duc de), en pied, habillé en berger.

Coll. du comte de Darnley (Sm. 536, — Waag. III, 24).

791. Richmond (lady Marie Herbert, duchesse de), en pied, prenant les gants que sa naine lui présente.

A *Coll. du comte de Pembroke* (Sm. 585 et 836, — Waag. III, 154).

B *Coll. du duc de Marlborough* (Sm. 253, — Waag. III, 123).

C *Coll. du duc de Bedford* (Waag. IV, 334).

792. Richmond (Françoise Howard, duchesse de), tenant une canne.

Coll. du marquis de Bath; vient de la coll. d'Orléans (Sm. 328).

Coll. du duc de Marlborough (Sm. 254).

793. Richmond (Marie Villiers, duchesse de), tenant dans la main son écharpe.

794. Richmond (Marie Villiers, duchesse de), en pied, avec son fils en Cupidon, tenant une flèche.

Coll. du duc de Hamilton (Waag. III, 297).

795. Richmond (Marie Villiers, duchesse de), en sainte Agnès, en pied.

Coll. de Windsor (Sm. 231, — Waag. II, 427).

Gr. par G. Bockman Brom.

796. Richmond et Lennox (Élisabeth Villiers, duchesse de), tenant des roses dans ses mains.

Gr. par W. Hollar (Sz. 150); — par R. Gaywood (Cat. Al., p. 210); — par J. van der Bruggen, en man. n., 1682; — par W. Vaillant; — par Voisand; — dans *Lodge's Memoirs* (Sm. 633).

Rivers (comtesse de). — Voy. Thimbleby.

797. Rockox (Nicolas ; assis dans un fauteuil devant une table[1] (Sm. 293).

Coll. du comte de Stroganoff, à Saint-Pétersbourg.

[illegible]

798. Rocox (la nièce de Nicolas), avec son enfant

Coll. du comte Stroganoff, à Saint-Pétersbourg W[illegible]

799. Roelans[2] (D.-Jacob), assis [illegible] son bureau, jusqu'aux genoux (Sm. 816).

Gr. par P. Pontius (Cat. Al., p. 12).

800. Rogiers (M.), un [illegible]

Coll. du duc de Devonshire (Sm. 621).

801. Rogiers (Théodore), ciseleur, à mi-jambe.

Gr. par Clowet (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

802 Ro[illegible] noux

Musée de l'Ermitage, n° 640 (Sm. 777).

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre ; — par Boulonois ; — par Ficquet, dess. d'Eisen ; — par Michel Aubert, en ovale, pour Dargenville ; — par R. Caywood (Cat. Al., p. 110).

803. Roose (P.), président du conseil de Brabant, dans un fauteuil, jusqu'aux genoux

Coll. de la comtesse de Beaufort, à Bruxelles.

Gr. par R. Collin ; — par J.-F. Leonart, en man. n.

804. Rubens et deux autres peronnages vus à mi-jambe.

National Gallery, n° 42 (Sm. 318).

Gr. par W. Holl ; — par John-H. Robinson, 1830 (National Gall., in-folio).

805. Rubens (Pierre Paul), en pied, avec un [illegible]. Signé : *Ant. Van Dyck, Eques, pinx^t.*

A *Coll. du comte Spencer* (Sm. 500, — Waag. III, 458).

B *Coll. du duc de Buccleuch.*

Gr. en couleur par Jac. Chris. Le Blon, n° 8 de la coll. des cuivres de Dresde (Weig., I, 8323).

806. Rubens (Pierre-Paul), à [illegible] bistre.

A *Coll. Six, à Amsterdam* (Sm. 482).

B *Coll. du duc de Buccleuch* (Sm. 483).

C *Coll. de W. Martin* (Waag. III, 225)

807 Rub[illegible]

Coll. du duc de Devonshire (482-484).

Gr. par P. Pontius, en regard de Van Dyck ; — par P. Pontius seul (C. Icon. — Chalc. du Louvre ; — par Ficquet dess. d'Eisen, pour Descamps ; par J. de Visscher, tête seule — par Tolo (cabinet L. Bonaparte) ; — par L. Boulonois ; — par R. Gaywood, 1656 ; — par Montcornet, en ovale, 1657 — par W. Baillie, — par Lutma ; — par B. Cecchi (Cat. Al., p. 103 ; — par un an., pour Dargenville ; — par un an. Jac. de Man exc. (Cat. Al., 146 ; — par J. Audran, 1710 dessin de J. M. Nattier, — par un an., d'après le précédent Daumont ed. (Cat. Al., 146 ; — par S. Savery.

1. Un portrait peint de N. Rockox, jusqu'aux genoux, a été récemment proposé au Musée de Bruxelles, qui ne l'a pas acquis, par M. de Reume, de Paris.

2. Ce portrait est d'après M. Th. Tilleborts.

808. Rubens et Van Dyck

Petits tableaux ronds en grisaille pour la gravure.

Coll. du duc de Devonshire (Waag. II, 94).

809. Rubens (Pierre Paul).

Coll. d'Edw. Grey, Esq. (Sm. 351).

[illegible] W. Wollet

810. Rubens (le fils de).

Coll. de lord Folkestone (Sm. 302, — Waag. IV, 360).

Gr. en man. n. par Pichler, à Vienne.

811. Rubens (le frère de).

Musée de Dresde, n° 994.

812. Rubens (dame qu'on dit être la mère de).

Musée des Offices à Florence, n° 139.

Rupert (le prince). — Voy. Bavière.

Russel (William). — Voy. Bedford.

813 Ruthven (lord et lady).

Musée de Munich (?) (Sm. 56).

814 Ruthven (Marie), tenant un violon et un archet.

Musée de Munich, n° 1308 (Sm. 52).

815. Ruthven (Marie) ; en Vierge, tenant un enfant.

Coll. de sir Lyttelton (Sm. 744).

Gr. par F. Bartolozzi, 1780 (coll. Boydell).

816 Ruthven (Marie), femme de Van Dyck ; à mi-corps.

Gr. par Bolswert (C. Icon. — Chalc. du Louvre ; — par W. Faithorne ; — par un an. à l'eau-f. (Cat. Marmol, n° 1515 ; — par Fr. van den Wyngaerde (Cat. Didot, n° 30721) ; — par Meyssens (Sz. 131, — Cat. Al., p. 122), — par J. Morin (Sm. 52) ; — par L. Ferdinand ; — avec le monogramme D. V. L. (Cat. Al., p. 146).

Lith. par Flachenecker ; — lith. par Ach. Devéria.

817. Ruthven (une dame en Minerve, ayant à son côté Cupidon, passant pour le portrait de Marie).

Coll. de M. Harford (Waag. III, 491).

Gr. par T. Benedetti, 1836 (Weig., I, 5081).

Ruvigny (Rachel). — Voy. Southampton.

818. Ryckaert (Martin), peintre, avec un manteau et un bonnet garnis de fourrures.

A *Musée de Dresde*, n° 990 (Sm. 192).

B *Musée de Madrid*, n° 1233)

C *Galerie Lichtenstein, à Vienne*, n° 148.

D *Coll. du comte de Warwick* (Sm. 741, — Waag. III, 214

E *Coll. du comte de Hardwick* (Waag. IV, 518).

F *Coll. de lord Folkestone* (Waag. IV, 355).

Grisaille du même portrait : *Musée d'Aix* (coll. Bourguignon de Fabregoules), n° 256 *bis*

Gr. par Jac. Neeffs (C. Icon. — Chalc. du Louvre : — par Boulonois ; — par J.-R. Smith ; — par C.-G. Rasp, à Dresde

Lith. par F. Hanfstaengl, 1837 (Gal. de Dresde).

819. Sachtleven (Corneille), peintre, à mi-jambe.
Grisaille au Musée Fodor, à Amsterdam (Sm. 781).
Gr. par L. Vorsterman (C. Icon — Chalc. du Louvre).
Sackville (Édouard). — Voy. Dorset.

820. Salisbury (Charles, lord Cranbourne, comte de), en armure, en pied.
A *Coll. du comte d'Egremont* (Sm. 542).
B *Coll. du comte de Salisbury* (Sm. 543)
Santa-Cruz (don Alvarez Bazan, marquis de). — Voy. Bazan.

821 Savoie (Amédée et Louise, enfants du prince Thomas de), encore tout jeunes.
Musée de Turin, n° 26.
Gr. par Sam. Jesi, dess. de Lor. Metalli (Gal de Turin, II, pl 62).

822. Savoie (Charles-Emmanuel, duc de, en buste; peint en 1624.
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 76).
Gr. par Mich. Aubert, dans un ovale, suite d'Odieuvre (Cat. Al, p. 99; — par P. Rucholle (Sz 162).

823. Savoie (petit prince de la maison de), avec des fleurs et un éventail
Musée de Turin, n° 30.
Gr. par Raggi, dess. de Lor. Metalli (Gal. de Turin, III,

824. Savoie (la princesse Marie-Catherine d'Espagne, femme de Charles-Emmanuel de), tenant le portrait de son fils Thomas
Musée de Turin, n° 7.
Savoie (François-Thomas de). — Voy. Carignan

825 Savoie (la duchesse de, en pied, debout près d'un fauteuil; en 1625.
Coll. du comte d'Aberdeen (Sm 539).

826. Savoie (six têtes de la famille royale de) : une femme, trois petites filles, deux garçons.
Musée de Turin, n° 349.

827. Scaglia (César-Alexandre), abbé de Staffarde; de face, à mi-corps.
A *Musée d'Anvers*, n° 405 (Sm. 295).
B *Coll. de M. Holford* (Waag. II, 200)
Esquisse en camaieu, au bistre : Musée de Munich, n° 928 (Sm. 78).
Coll. de Beurnonville, n° 266 du cat.
Gr. par P. Pontius (C Icon. — Chalc du Louvre; — par C. Waumans (Cat. Al., p 142).

828. Schoten (Marie-Anne), portrait peint pour un tombeau.
Se trouvait jadis dans l'église de *Sainte-Gudule, à Bruxelles* (Sm. 37).

829. Schut (Corneille), à mi-jambe, appuyé sur la base d'une colonne (Sm. 755).
Le dessin, appartenant à M. Dutuit, a été reproduit dans cet ouvrage par l'héliogravure.
Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

830. Scribani (Charles), recteur du collège des Jésuites, à Anvers.
A *Musée du Belvédère, à Vienne*, 3e salle, n° 28 (Sm. 93).
B *Coll. de M. Wynn Ellis* (Waag II, 295).
Gr. par P. Clowet (Web., p. 117. — Sz. 117; par P Pontius (en petit).

831. Seghers (Daniel), peintre.
Grisaille au British Museum (Sm. 748).
Gr. par L. Vorsterman le jeune (Web., p. 100, Sz. 64)

832 Seghers (Gérard), à mi-corps, enveloppé d'un manteau (Sm. 747).
Voy. l'héliogravure du dessin de ce portrait, appartenant à M. Armand, publiée dans cet ouvrage.
Gr. par P. Pontius (C Icon. — Chalc. du Louvre); — par Boulonois (Cat. Al., p. 102); — par un an.

833. Selden (Jean), jurisconsulte
Gr. par J Faber (Brom).
Seymour (William). — Voy. Hertford.

834*. Sfandrato (Sigismond), marquis de Montasie, général espagnol, en buste.
Gr. par P de Jode le vieux (Cat. Al., p. 114).

835*. S'Gravesande (William-James), mathématicien (donné à tort à Van Dyck).
Gr par Houbraken (Sm. 717).

836. Sheffield (sir N.), à mi-corps; daté : 1627.
Musée de la Haye, n° 203 (Sm. 134).
Gr. par J.-C. Ulmer, dessin de Gianni (Musée français, II, 76); — par A. L. Zeelander, dess de Heideloff (Steengracht,

837. Shirley (sir Robert), en pied, vêtu d'un costume persan; peint en 1623.
Coll. du col. de Wyndham, à Petworth (Sm. 545, — Waag. III, 40).

838 Shirley (la femme de sir Robert), en pied, avec un costume persan; peint en 1623.
Coll. du col. Wyndham, à Petworth (Sm. 544).
Gr. par Hollar.

839. Sidney (lady Betty), à mi-corps.
Coll. du duc de Richmond (Exp. de Manchester n° 157).
Sieveri (Hélène-Léonore de). — Voy. Du Booys.

840. Simons (Quintyn), peintre, à mi-corps.
Musée de la Haye, n° 206 (Sm. 136).
Gr. par P de Jode (Web, p. 121, — Sz. 178); — par Boutrois, dess de Girod (*Musée Napoléon*, IX, 641); — par Lange (*Steengracht*, n° 68).
Smith (Marguerite). — Voy. Herbert.

841 Snayers (Pierre), peintre, à mi-corps, avec un chapeau à larges bords.
Esquisse au bistre : Musée de Munich, n° 935 (Sm. 84).
Gr. par And. Stock (C. Icon. — Chalc. du Louvre); autre, par le même (Cat. Marmol, n° 1582).

842. Snellincx (Jean), peintre, à mi-corps.

Autrefois dans l'église de Saint-Georges, à Anvers (Sm. 28).

Gr. par Van Dyck à l'eau-f., terminé par P. de Jode (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — copie de l'eau-forte précédente par un élève; — gr. par Susanne Silvestre, tête seule; — par Dandré (Cat. Al., p. 104).

843. Snellincx (portrait d'homme appelé à tort Snellincx).

Galerie Windsor (Waag. II, 429).

844. Snyders (François), jusqu'aux genoux.

Coll. du comte de Carlisle (Sm. 329. — Waag. III, 319).

Gr. par Van Dyck, à l'eau-f., terminé par J. Neeffs (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par un an. en petit, Meyssens éd. (Cat. Al., 116); par Susanne Silvestre, dess. de Bertin; — par Leroage et Dequevauviller (Gal. d'Orléans, t. II).

845. Snyders (François), en buste.

Musée de Munich, n° 206. Signé : *A. V. Dyckf.* (Sm. 54).

Gr. par Chr. de Méchel (Gal. de Dusseldorf, 209).
Lith. par Piloty.
Gr. sur b. *Magasin pittoresque*, 1853, XX, 184.

846. Snyders (François), assis près de sa fem[illegible] mi-jambe.

Musée de Cassel, n° 290.

847. Snyders (François), avec sa femme, assise dans un fauteuil, et sa fille.

Musée de l'Ermitage, n° 627 (Sm. 300).

Lith. par Huot (Gal. de l'Ermitage).

848. Snyders (François), avec sa femme et sa fille.

Coll. de sir Culling Eardley E[t] (Exp. de Manchester, n° 605).

849. Snyders (la femme de François), en bonnet blanc.

Coll. du comte de Warwick (Sm. 330. — Waag. III, 213).

Etude pour ce portrait : *Coll. de Hon. G.-J.* [illegible]

850. Southampton (T. Whriothesley, comte de), en pied.

A. *Coll. du duc de Portland* (Sm. 686).

B. *Coll. du duc de Buckingham.*

851. Southampton (Rachel Ruvigny, femme de Thomas, comte de), dans les nuages, avec un sceptre; allégorie peinte en 1636.

Coll. du comte Spencer (Sm. 510. — Waag. III, 459).

Gr. en man. n. par Mac Ardell, 1758.

852. Southampton (Rachel Ruvigny, comtesse de), en pied.

A. *Coll. du comte de Grey* (Sm. 511).

B. *Coll. du comte de Hardwick* (Sm. 512).

C. *Coll. du duc de Grafton* (Sm. 513).

Gr. par Lombart (suite des Comtesses).

853. Southampton (Élisabeth Leigh, femme de Henri, comte de), assise.

Coll. de la comtesse de Grey (Sm. 5[illegible]).

Gr. en man. n. par un an., R. Thompson ex. (Cat. Al., 116).

854. Spencer (P[illegible]), en pied, avec un petit chien.

Coll. du comte de Grey (Sm. 501. — Waag. III, 458).

855. Spinola (Agostino), sur un cheval gris, s'avançant de face; un nègre à son côté.

Palais Ferdinand Spinola, à Gênes.

856. Spinola (Agostino), en cuirasse, à mi-jambe.

Palais Ferdinand Spinola, à Gênes.

857. Spinola (le marquis Ambrosio), à mi corps, en cuirasse.

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 702).

Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par Soutman et Louys, dans un ovale.

858. Spinola (la marquise), avec sa petite-fille, en pied.

Coll. de lord Caledon (Waag. IV, 151).

859. Spinola (Polyxène), première marquise de Leganès.

Musée de Madrid, n° 1772.

860. Spinola (un homme de la famille), en buste, dans un cadre ovale.

Palais Ferdinand Spinola, à Gênes.

861. Spranger (Barthélemy).

Gr. à l'eau f. par Polanzani.

862. Stafford (William Howard, vicomte), à mi-jambe.

Coll. du marquis de Bute (Sm. 573. — Waag. III, 475).

Gr. par H. Robinson dans *Lodge's Memoirs*.

863. Stalbent (Adrien), peintre, à mi corps (Sm. 753).

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — copie du précédent, par un an. (Cat. Al., 147); — au pointillé, par Otto Christian.

Stanley (James). — Voy. Derby.

864. Steenwyck (Henri), peintre, à mi-corps, tenant un papier (Sm. 766).

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par R. Gaywood, tête seule.

865. Stevens (Adrien), à mi-corps, tenant un gant (Sm. 813).

Gr. par Ad. Lommelin (Sz. 179).

866. Stevens (Pierre), amateur, à mi-corps.

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 740).

Gr. par L. Vorsterman (G. Icon. — Chalc. du Louvre; [illegible]

867. Strafford (Thomas Wentworth, comte de), avec son secrétaire sir Th. Mainwaring, assis auprès d'une table, à mi-jambe.

A *Coll. du comte Fitz-William* (Sm. 589, — Waag. III, 338).

B *Coll. du duc de Marlborough* (Sm. 258).

Esquisse chez le duc de Buccleuch.

Gr. par P. de Jode ; — par Vertue ; — par Houston.

868*. Strafford (Thomas Wentworth, comte de), sur un cheval gris, son chapeau à la main.

Musée de Brunswick, n° 139.

869. Strafford (Thomas Wentworth, comte de), à mi-jambe, en armure

A *Coll. du col. Wyndham, à Petworth* (Sm 588, — Waag. III, 34).

B *Coll. du duc de Portland* (Waag. IV, 513).

C *Coll. de lord Douglas* (Waag. IV, 463).

D *Coll. du comte Fitz-William, à Wentworth House* (Sm. 588, — Waag. III, 339, 340).

E *Coll. d'Osterley Park* (Waag. IV, 271).

F *Coll. de lord Enfield* (Waag. IV, 325).

Gr. — par W. Hollar, 1640 ; — par G. Vertue, 1739 ; — par R. White ; — par un an. en man. n. (Cat. Al., 147) ; — par Wisscher ; — par Montcornet ; — par G. Glover ; — par Cooper ; — par R. Houston (Brom.) ; — par P. de Jode (Brom.) ; — par Robinson, dans *Lodge's Memoirs* ; — par J. Houbraken, 1740 (suite de 19 portraits) ; — par Strange, médaillon rond (*Hist. d'Angleterre de Smollett*.

870. Strafford (le comte de), tête chauve, couvert d'une armure.

Coll. du comte Fitz-William (Sm. 589, — Waag. III, 342)

871. Strafford (William, Anne et Arabelle, enfants du comte de), en pied.

Coll. du comte Fitz-William (Sm. 590, — Waag. III, 338).

Gr. par Vertue, 1739.

872. Strafford (Arabelle, seconde femme de lord) en pied, soulevant une draperie

Coll. du comte Fitz-William (Waag. III, 340)

873. Stuart (lord Bernard et lord John), en pied.

A *Coll. du comte de Kent* (Sm. 537, 538, — Waag. III, 24).

B *Coll. du comte de Darnley.*

C *Coll. de lord Royston.*

Gr. en man. n. par J. Mac Ardell ; — par un an. en man. n., R. Thompson ed.

874 Suckling (sir John), en pied, tenant une page de Shakespeare.

Coll. du docteur Lee (Sm. 684).

Gr. par [illegible] Vertue [illegible] suite de 12 portraits [illegible] W. P. Sherlock, Smith ed.

Suède (Gustave-Adolphe, roi de) — Voy. Gustave-Adolphe.

875. Sunderland (Dorothée Sidney, comtesse de), tenant une fleur dans la main, à mi-jambe.

A *Coll. du col. de Wyndham, à Petworth* (Sm 485, 508, — Waag. III, 43).

B *Coll. du comte Spencer* (Sm. 507).

Gr. par Lombart (suite des Comtesses) ; — par T. Wright, dans *Lodge's Memoirs*.

876. Suttermans (Juste), [illegible] mi-corps, tenant une chaine dans la main.

Gr. à l'eau-f. par Van Dyck (C. Icon. — Chalc. du Louvre ; — par un an., tête seule (Sm. 797).

877. Symens (Pierre), de Bruxelles, à mi-corps.

Musée de Cassel, n° 306 (Sm 802).

Gr. par un an. (A. Lommelin), de Man éd. (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

878. Taie (le chevalier Engelbert), baron de Wemmel, en buste, ovale

Musée de Dresde, n° 991 (Sm. 703).

Gr. par C. Galle le jeune (Web., 112, — Sz. 153

Lith. par R. Hanfstaengl (Gal. de Dresde

879. Tassis (Antoine de), chanoine d'Anvers, à mi-jambe.

Galerie Lichtenstein (Sm. 114).

Gr. par J. Neeffs (C. Icon. — Chalc. du Louvre

880. Tassis (Marie-Louise de), à mi-jambe.

Galerie Lichtenstein, à Vienne, n° 115 (Sm. 113).

Gr. par C. Vermeulen (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par un an.

Lith. par J.-C. Koch, 1835, sous le nom de princesse de la Tour et Tassis (Weig., I, 1004) ; — lith. par J.-F. Vogel

Gr. sur b. *Magasin pittoresque* XXXIII, 1866)

881. Temple (sir William).

Coll. de M. Barry (Waag. IV, 412).

882. Thimbleby (lady Elisabeth) et Catherine, comtesse de Rivers à qui l'Amour offre des fleurs.

Coll. du comte Spencer (Sm. 514, — Waag. III, 458).

883. Tilly (Jean Tserclaes, comte de), en cuirasse, à mi-jambe.

Musée de l'Ermitage, n° 639.

Esquisse au bistre : Musée de Munich, n° 939 (Sm. 79).

Gr. par P. de Jode le vieux (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

884. Titien et sa maîtresse, à mi-corps (Sm. 685).

Gr. à l'eau-f. par Van Dyck (Web., 38. — Chalc. du Louvre), — en sens inverse, par Pauli (Cat. Al., p. 147).

885. Triest (Antoine), évêque de Gand, assis dans un fauteuil.

A *Musée de l'Ermitage*, n° 613.

B *Coll. du comte Brownlow* (Waag. II, 315).

C *Coll. du comte de Grey* (Sm. 307, — Waag. II, 86).

Gr. à l'eau-f. par Van Dyck, terminé par P. de Jode (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par Vorledge, tête seule.

886. Tulden (Diodore), debout devant un livre ouvert sur une table ; à mi-jambe.

Dessin reproduit dans cet ouvrage.

Musée du Louvre (Sm. 729).

Gr. par P. de Jode le jeune (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

887. Urfé (Honoré d'), à mi-corps, la main sur le dossier d'une chaise.

Gr. par P. de Bailliu (Web., p. 110 — Sz. 151) ; — par van Schuppen, dans un ovale (Sm. 714).

Urfé (Geneviève d'). — Voy. Croy.

Van Assche (Isabelle). — Voy. Van Merstraeten.

888. Van Balen (Henri), peintre, en buste, la main sur une tête sculptée.

Médaillon ovale en regard de celui de sa femme : *Église Saint Jacques, à Anvers* (Sm. 26).

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 792).

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par Ficquet, dess. d'Eisen.

889. Van Ceulen (Janson), à mi-corps.

Coll. de Gérard Hoet, vendue en 1760.

890. Van den Berghe (Henri, comte), à mi-jambe, en cuirasse.

Coll. de Windsor (Sm. 241).

Gr. par P. Pontius, en grande dimension.

891. Van den Eynden (Hubert), statuaire, accoudé sur une tête colossale.

Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre) (Sm. 793).

892. Van den Wouwer ou Wawerius (Jean), à mi-corps, avec un manteau de fourrures ; 1632.

Musée de l'Ermitage, n° 622 (Sm. 303).

Gr. à l'eau-f. par Van Dyck, terminée par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; par Sanders (Description de ...

893. Van der Borcht (Nicolas), amiral, en pied ; la mer dans le fond.

Musée d'Amsterdam, n° 81 (Sm. 137, 352).

Gr. par C. Vermeulen, 1703.

894. Van der Ee (Françoise), tenant un papier de la main gauche (Sm. 812).

Gr. à l'eau-f. par un an., Meyssens exc. (Sz. 132. — Al., 122).

895. Van der Gheest (Corneille), en buste, les mains croisées.

National Gallery, à Londres.

Grisaille chez le duc de Buccleuch.

Autre grisaille : *Coll. du comte Dubus de Ghisignies* (Sm. 251, 782).

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par J. Rogers ; — par Georges T. Doo, 1830 (National Gall., in-folio) ; — par Sievier ; — par W. H. Worthington ; — par T. Woolnoth.

896. Van der Lamen (Christophe), peintre, à mi-corps, la main droite sur le poignet gauche (Sm. 769).

Gr. par Clowet (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

897. Van Diepenbecke (Abraham), peintre.

Grisaille au Musée d'Aix (coll. de Fabregoules), ...

897 *bis*. Van Dyck (Anna), religieuse au couvent des Facons, à Anvers (portrait cité par Mols).

898. Van Dyck (Antoine), peintre, sur un cheval gris, avec un lévrier ; en petite dimension.

Coll. de Wilbraham Talton Egerton (Sm. 743).

899. Van Dyck (portrait équestre de), copie réduite.

Musée Fodor, à Amsterdam.

900. Van Dyck (Antoine), à mi ...

Musée de Munich, n° 207 (Sm. 53).

... ; — par Bannerman, dans un ovale.

Lith. par Piloty.

901. Van Dyck (Antoine), en buste, avec une chaîne d'or.

Musée des Offices, à Florence, n° 223 (Sm. 159).

Gr. par L. Vorsterman (Chalc. du Louvre) ; — en sens opposé sans nom, pour Dargenville ; — par T. Worlidge ; — par Blotelingh ; — par R. Gaywood, 1656 ; par de Larmessin ; — par Blot, dess. de Wicar (Gal. de Florence) ; par De Mannez (J.-A.) ; — par P.-A. Pazzi, dess. de Dom. Ferretti ; ...

902. Van Dyck (Antoine), avec sir Endymion Porter, en buste, dans un ovale.

Musée de Madrid, n° 1407 (Sm. 745).

Gr. par I. Selma ; — à l'eau-f. par M. Millius, dans le présent ouvrage.

903. Van Dyck (Antoine), en buste, dans un ovale.

A *Musée du Louvre*, n° 152 (Sm. 139).

B *Coll. de M. Tomline* (Waag. III, 441).

Gr. par Bertinot, 1865 (Chalc. du Louvre) ; — par Pannier, dess. de Sandoz, dans les *Maîtres dans les arts du dessin* ; — par Sittel, 1851 ; — par Delgorgue, dessin de Trezel ...

904. Van Dyck (Antoine), encore jeune, en buste.

Coll. de Windsor (Sm. 215. — Waag. II, 429).

905. Van Dyck (Antoine), à mi-jambe ; peint en Angleterre.

Musée de l'Ermitage.

Lith. par Huot (Gal. de l'Ermitage).

906. Van Dyck (Antoine), tenant un soleil.

Musée de Gotha, n° 1, cat. de 1858.

Gr. par W. Hollar, 1644 (Sm. 742).

907. Van Dyck (Antoine), tenant un bâton de la main gauche, jusqu'aux genoux.

A *Musée de Brunswick*, n° 109.

B *Coll. du duc de Bedford* (Waag. IV, 336).

C *Coll. Capello, à Amsterdam, 1767* (Sm. 288).

Esquisse d'un autre portrait du même, vendue à Paris en 1823 (Sm. 372).

1. Une répétion de ce portrait se trouvait dans la collection ... W...

908. Van Dyck (Antoine), portraits gravés [1] :

Gr. par Van Dyck, à l'eau-f., terminé par J. Neeffs; frontispice des C. Icon. Chalc. du Louvre); — à l'eau f., par un an. (Cat. Didot, 3013); — par P. Pontius (Sm. 742); — par J. van den Bruggen, en man. n., 1682 (Sm. 742); — par Sus. Silvestre (ibid.); — par J. Daullé, pour la collect. d'Odieuvre; — par Alb Clowet, Odieuvre édit., dans un cadre de lauriers; — par Ficquet, dess. d'Eisen, pour Descamps; — par Bannerman, dans « Walpole's Painters »; — par Schiavonetti, W. Muller éd., Londres, 1807 (Sm. 359); — par Delgorgue, dess. de Trézel; — par P. Pontius, dess. d'Er. Quellinus, en regard du portrait de Rubens (Sm. 484); — par Geddes, à l'eau-f. (Sm. 742); — par Worthington, pour Walpole (Sm. 742); — par W. Vaillant, en man. n. (ibid.); — en man. de dess. par G.-C. K. (Kilian); — en man. n. par James Watson (Winckl. 1462); — par E. Mandel (Weig., II, 11026); — par Demannez, dans le *Musée historique belge* (Weig., IV, 18322); — par Nissen (Weig., IV, p. 169); — par Fleischmann, pour la pièce de F. Kind, « Van Dyck's Landleben » (Weig., IV, p. 169); par Eredi (Weig., IV, p. 169; — Cat. Al., p. 108); — par A. Cappellan, 1780 (Weig., IV, p. 169).

Lith. par un an., chez Lemercier, 1837; — par A. Dauthage (Weig., IV, p. 169); — par J. Selb (Weig., IV, p. 169

909*. Van Eck (Baldinus), à mi-corps, la main sur son épée.

Gr. par P. Pontius, 1657 (Cat. Al., p. 128).

Ce portrait n'est pas de Van Dyck, sous le nom de qui il a [illegible]

910. Van Ertvelt (André), peintre, à mi-corps; fond de marine.

Gr. par Bolswert (C. Icon. — Chalc. du Louvre; — Sm 59.770).

911. Van Ertvelt (André), en pied, assis devant un chevalet, un chien à ses pieds.

Musée d'Augsbourg.

Gr. par Chr. de Méchel (Gal. de Dusseldorf, 82).

912. Van Goyen (Jean-Joseph), à mi-corps.

Dessin au Musée Fodor, à Amsterdam.

Gr. par C. Ploos van Amssel, 1821.

913. Van Hontsum (Zeghers), chanoine d'Anvers, tenant un livre et un bonnet carré.

Coll. de la reine d'Angleterre (Sm. 239, 638).

Gr. par A. Lommelin (Sz. 112).

914. Van Leers, bourgmestre d'Anvers, à mi-corps, avec sa femme et son fils.

Musée de Cassel, n° 293.

915. Vanlonius ou Vanloon (Théodore), à mi-corps.

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre; — Sm. 778).

916. Van Merstraeten (Justus), syndic de Bruxelles, à mi-corps; le Digeste et un buste de Sénèque sont près de lui; daté : 1636.

Musée de Cassel, n° 291 (Sm. 155).

Gr. en man. n. par J.-T. Léonard; — par Unger, à l'eau-f.

917. Van Merstraeten (Isabelle van Assche, épouse de Justus), à mi-corps.

Musée de Cassel, n° 292 (Sm. 156, 662).

Gr. [illegible] man. n. par J.-T. Léonard; — par W. Unger, à [illegible]

[1] [illegible]

918. Van Mildert (Jean), statuaire, à mi-corps.

Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par un an. (Sm. 773).

919. Van Noort (Adam), peintre, à mi-corps.

Gr. à l'eau-f. par Van Dyck (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

920. Van Opstal (Antoine), peintre, à mi-corps.

Gr. par P. Meyssens (?) C. Icon. — Chalc. du Louvre.

921. Van Ravensteyn (Jean), peintre, à mi-corps.

Grisaille chez le duc de Buccleuch. (Sm. 774).

Gr. par P. Pontius C. Icon. — Chalc. du Louvre.

922. Van Uden (Lucas), à mi-corps, un crayon à la main.

Esquisse au bistre : musée de Munich, n° 936. (Sm. 76).

Gr. par L. Vorsterman (C. Icon. — Chalc. du Louvre); — par Michel Aubert, pour Dargenville (Cat. Al., p. 99); — par Gaywood, tête seule.

923. Van Ufer? (Jean).

Coll. du duc de Bedford (Waag. IV, 336).

924. Van Voerst (Robert), graveur, à mi-corps, tenant un papier.

Dessin au musée du Louvre (Sm. 779). — Voy. la reproduction en fac-similé donnée ici.

Gr. par Chambars Brom.; par R. van Voerst (C. Icon. — Chalc. du Louvre; — en fac.-sim. de dess. par A. Masson d'après le dess. du Louvre (Chal. du Louvre).

925. Vieuville (le marquis de), tenant son gant; il a l'ordre du Saint Esprit.

Coll. du duc de Buckingham (Sm. 829).

Gr. par R. Cooper.

926. Vilain (François), évêque de Tournai, [illegible] dans un fauteuil.

Gr. par P. van Schuppen (Winckl., 1450).

Villiers (Elisabeth). — Voy. Lennox.

Villiers (Francis et Georges). — Voy. Buckingham.

Villiers (William). — Voy. Grandisson.

927. [illegible]

[illegible]

928. [illegible] comte de [illegible]

[illegible]

929. [illegible] (Lucas), graveur, à mi-corps.

[illegible]

930. [illegible] (Lucas), jouant de la flûte.

[illegible] (Sm. [illegible]).

931. [illegible] (Corneille de), peintre, à mi-corps.

[illegible]

932. Vos (la femme de Corneille de).
Coll. de sir Richard Wallace (Sm. 356).

933. Vos (Guillaume de), à mi-corps.

Gr. par Van Dyck, à l'eau-f., terminé par Bolswert (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

934. Vos (Paul de), peintre, à mi-corps.
Coll. du roi des Belges (Sm. 355).

Gr. par Van Dyck, à l'eau f., terminé par Bolswert ; — par A. Lommelin (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

935. Vos (Simon de), peintre, à mi-corps.
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 752).

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

936. Vouet (Simon), peintre, à mi-corps.

Gr. par Rob. van Voerst (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

937. Vrancx (Sébastien), peintre, à mi-corps, sans manteau.
Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 759).

Gr. par Bolswert (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

938. Wael (Jean de), peintre, et sa femme, vieillards, à mi-corps.
Musée de Munich, n° 217 (Sm. 72).

Gr. à l'eau-f. par M. W. Hecht, dans cet ouvrage.
Lith. par Piloty.

939. Wael (Jean de) et sa femme, en buste.
Église Notre-Dame, à Anvers.

940. Wael (Jean de), peintre, à mi-jambe.

Gr. par Van Dyck, à l'eau f., terminé par Lommelin (C. Icon. — Chalc. du Louvre ; — Sm. 800).

941. Wael (Lucas et Corneille de), jusqu'aux genoux ; l'un debout, l'autre assis.
Musée du Capitole, à Rome, n° 106.
Esquisse : *musée de Cassel*, n° 297 (Sm. 289).

Gr. par W. Hollar, 1646 (Sz. 155) ; — par Gaywood (Cat. Al., p. 110).

942. Wael (fragment d'une grande peinture représentant la famille de).
(Waag. III, 222)

943. Wake (Anna), à mi-corps : daté de 1628.
Musée de la Haye, n° 204 (Sm. 135).

Gr. par P. Clowet ; — par A.-L. Zeelander, dess. de Heideloff (Steengracht, n° 25).

944. Wallenstein (le comte Albert de), duc de Friedland, en armure, à mi-corps.
Esquisse au bistre : musée de Munich, n° 940 (Sm. 82).

Gr. par P. de Jode le jeune (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

945. Wandesford (lord), assis dans un fauteuil.
Musée de l'Ermitage, n° 621 (Sm. 649).

Gr. en man. n. par J. Watson, 1778, dess. de Farington (Houghton coll., I, pl. 50).

946. Warwick (Robert Rich, comte de), en pied, avec une armure ; 1632.
A *Coll. du comte de Warwick* (Sm. 549. — Waag. III, 214).
B *Coll. du comte de Hardwick.*

Gr. par W. Faithorne, en buste ; — par Houbraken (suite de 12 portraits) ; — par Robinson, dans *Lodge's Memoirs* ; — dans *Clarendon's History* (Brom.).

947. Warwick (Élisabeth, comtesse de).

Gr. en ovale par P. Pontius (Sm. 550).

Wawerius (Jean). — Voy. Van den Wouwer.

948. Wenmann (Jeanne, fille de Richard, vicomte de), épouse de lord Goodwin, en pied, tenant une tulipe.
Musée de l'Ermitage n° 619 (Sm. 603, 645).

Gr. en man. n. par J. Boydell, 1779 (Houghton coll., II, pl. 12).

Wentworth (Thomas), comte de Strafford. — Voy. Strafford.

Wentworth (Thomas), comte de Cleveland. — Voy. Cleveland.

949. Westmoreland (Rachel, fille de Francis, comte de), en pied, cueillant une rose.
Coll. de Fotheringay Castle (Waag. III, 410).

950. Warton (Thomas, lord), en pied, avec l'ordre du Bain.
A *Musée de l'Ermitage*, n° 617 (Sm. 640).
B *Coll. de lady Southcote.*

Gr. en man. n. par Val. Green, 1775 (Houghton coll., I, pl. 3 ; — *Description de l'Ermitage*, II, 3).

951. Wharton (Philippe, lord), à l'âge de dix-neuf ans, tenant une houlette.
Musée de l'Ermitage, n° 616 (Sm. 641).

Gr. par Podolinsky (*Description de l'Ermitage*, n° 57).

952. Wharton (lady Philadelphie), assise, à mi-jambe.

Gr. par Dunkarton, 1781 (Houghton coll., II, pl. 23).

953. Wharton (Philadelphie et Élisabeth, filles de Philippe, lord), à l'âge de quatre et cinq ans.
Musée de l'Ermitage, 618 (Sm. 642).

Gr. par P. van Gunst (suite de 10 portraits) ; — Houghton coll., II, pl. 69 ; — en mezzo-tinte par Dunkarton.

954. Wharton (lady), fille d'Arthur Goodwin, cueillant une rose.
Coll. du duc de Devonshire (Sm. 643. — Waag. III, 364).

Gr. par P. van Gunst.

955. Wildens (Jean), peintre, à mi-corps (Sm. 772).
Musée de Cassel (la tête seulement).

Gr. par P. Pontius (C. Icon. — Chalc. du Louvre) ; — par Ficquet, dess. d'Eisen, pour Descamps ; — par Mich. Aubert, p. [illegible]

956. Wilton (Penelope, comtesse).

Gr. par W. Hollar (Cat. Marmol, 1563).

957. Witt (Corneille de).

Gr. par W. Baillie, publié chez Boydell en 1787

958. Wolfaert (Artus), peintre, à mi-corps.

Grisaille chez le duc de Buccleuch (Sm. 758).

Gr. par Corn. Galle le vieux (C. Icon. — Chalc. du Louvre).

959. Worcester (Édouard Somerset, second marquis de), en armure.

Coll. du duc de Beaufort (Sm. 556).

Gr. dans *Lodge's Memoirs*.

960. York (Jacques, duc d'), fils de Charles Ier.

Gr. par W. Faithorne (Web., p. 118); — par Miger, dess. de Vanderbergh (Gal. d'Orléans, t. II — Sm. 323).

Voy. Charles Ier (enfants de).

PORTRAITS DE PERSONNAGES INCONNUS[1]

PORTRAITS DE FAMILLE

961. Une famille composée du père, de la mère et de cinq enfants. Le père joue de la guitare.

Autrefois chez le *comte de Ribeaucourt, à Bruxelles* (Sm. 280).

Composition identique : autrefois chez *M. Six, à Amsterdam* (Sm. 280, 290).

962. Une famille allemande (?).

(Sm. 271).

963. Une famille composée du père et de la mère, avec un jeune enfant sur ses genoux.

Coll. de sir Culling Eardley (Waag. IV, 276).

964. Un homme debout et une femme assise, se donnant la main, à mi-jambe

Musée de Cassel, n° 295.

965. Trois personnages à mi-corps.

Coll. du duc de Northumberland (Waag. I, 3,4).

966. Un jeune homme debout présentant des plans à un prélat assis (en camaïeu).

Coll. de Beurnonville (n° 269 du cat., mai 1881).

967. Deux hommes à mi-corps, le père et le fils, à côté d'une table chargée de bijoux.

Palais Brignole Sala, à Gênes.

1. En tête de cette série sont placés les tableaux de famille réunissant deux personnages ou un plus grand nombre ; ensuite viennent les portraits d'hommes, d'abord des portraits équestres, puis les personnages en pied, les militaires, les portraits jusqu'aux genoux, à mi-corps, en buste, les hommes assis. Pour les portraits de femmes et d'enfants placés après les portraits d'hommes, on commence de même par les plus complets pour finir par les toiles qui représentent seulement une tête. A la fin sont reléguées dans une division spéciale les figures connues seulement par la gravure et qui ne portent pas le nom.

PORTRAITS D'HOMMES

968. Un homme debout, en pied, et un enfant (dit le frère de Rubens).

Musée du Louvre, n° 148 (Sm. 154).

969*. Jeune homme en cuirasse, monté sur un cheval.

Palais Balbi, à Gênes.

970. Étude pour un homme à cheval.

Christ Church, à Oxford, n° 160 du cat.

971. Général en armure, monté sur un cheval gris cabré

Coll. de M. Goll, à Amsterdam, 1828 (Sm. 376).

972. Homme, en pied, avec une cuirasse ; sa main droite tient une canne.

Académie de Vienne

973. Officier en armure, la main gauche sur la poignée de son épée.

(Sm. 606.)

Gr. au trait dans la galerie Le Brun.

974. Officier en armure complète, tenant le fourreau de son épée dans la main gauche ; à mi-corps.

Coll. de G. John Vernon (Sm. 639).

975. Gentilhomme à mi-jambe, en armure, tenant la poignée d'une lance.

Dulwich Gallery (Sm. 682).

976. Homme en armure, en pied, tenant le bâton ; à côté de lui son casque et son gant.

Coll. du comte de Hardwick (Waag. IV, 519).

977. Gentilhomme en armure, en pied[1].

Royal Institution, à Edimbourg (Waag. III, 268).

978. Homme en armure, à mi-jambe, coiffé d'un chapeau noir (présumé l'archiduc Albert).

Galerie Lichtenstein, à Vienne, n° 147.

979. Gentilhomme avec une armure damasquinée d'or, tête nue ; à mi-corps.

Musée du Belvédère, à Vienne, 3e salle, n° 10 (Sm. 96).

Gr. par de Prenner (Gal. de Vienne).

980. Gentilhomme en armure, la main gauche tenant le bâton ; à mi-jambe.

Musée de Dresde, n° 992 (Sm. 188).

981. Homme en cuirasse, avec un baudrier brodé d'or ; à mi-corps.

Musée de Dresde, n° 997 (Sm. 191).

982*. Homme en cuirasse, tenant un bâton ; en buste.

Musée de Dresde, n° 1000.

1. Vient de la famille Gentili, de Gênes.

983. Guerrier en cuirasse, à mi-jambe, tête nue, la main gauche en avant, le bâton dans la main droite.
Galerie du duc d'Aumale, à Chantilly

984. Homme en cuirasse, à mi-jambe, tenant le bâton (grisaille).
Galerie Lichtenstein, à Vienne, n° 907

985. Homme en armure et robe rouge
Coll. du comte Amshert (Waag. IV, 338).

986*. Gentilhomme en armure, son casque à côté de lui (présumé l'archiduc Albert). — Voy. 978.
Gulwich Dallery (Sm. 831, — Waag. II, 342)

987. Gentilhomme en armure, tenant une épée
Coll. de sir A. Campbell (Waag. III, 293).

988. Un guerrier.
Palais Adorno, à Gênes.

989. Gentilhomme en pied, en cuirasse, couvert d'un manteau fourré (pair d'Angleterre).
(Sm. 325, 326).
Gr. par Macret (Gal. de d'Orléans, t. II)

990. Homme en pied, désigné sous le nom de Spinola. (Il ne ressemble pas à ce général.)
Coll. du comte de Hopetoun (Waag. III, 311).

991. Gentilhomme en costume de soie noire, une chaise à sa gauche.
Chez M. Spruyt, marchand à Bruxelles, en 1829 (Sm. 487).

992. Gentilhomme dans un riche habillement, tenant sa canne et un papier de la main gauche.
(Sm. 324).
Gr. par Viel (Galerie d'Orléans).

993. Gentilhomme en pied, faisant pendant à une dame aussi en pied.
Coll. de M. de Calonne, 1795, puis de *sir J. Reynolds* (Sm. 319, 320).

994. Homme en pied, en costume noir, barbiche grise; fond d'architecture
Musée de Cassel, n° 300.

995. Homme en pied.
Coll. du duc de Buccleuch (Waag. IV, 436)

996. Gentilhomme en pied.
Musée de Madrid (Sm. 201).

997. Gentilhomme en pied.
Musée de Madrid (Sm. 202).

998. Gentilhomme en pied, la main gauche sur la garde de son épée, la droite sur son chapeau. — Fait pendant à la marquise Jeronima de Brignola.
Palais Brignole Sala, à Gênes (Sm. 169).

999. Homme en pied, en costume noir, son chapeau dans la main droite.
Musée de Munich, n° 335 (Sm. 50). — Voy. aussi 55.
Gr. par Chr. de Mechel (Gal. de Dusseldorf, 27); — à l'eau-f. par M. E. Salmon, dans cet ouvrage.
Lith. par Piloty.

1000. Deux portraits en pied.
Autrefois dans le palais du duc de San-Pietro (Sm. 177).

1001. Homme en pied, vêtu de noir; son chapeau sur une table à droite.
Coll. de Beurnonville (n° 265 du cat., mai 1881).
Gr. à l'eau-f. par Duvivier

1002. Portrait d'un prince palatin (?), en pi[illegible] main droite sur le dossier d'une chaise
Coll. de Beurnonville (n° 274 du cat.). — Voy. ci-après, n° 1112.

1003. Homme vêtu de noir, avec longue fraise blanche; à mi-jambe.
Musée de Dresde, n° 988

1004. Homme vêtu de noir, avec un manteau.
Musée de Dresde, n° 995 (Sm. 185).

1005. Homme vêtu de noir, en buste, de face, tête chauve
Musée de Dresde, n° 996 (Sm. 196).
Lith. par Fr. Hanfstaengl (Gal. de Dresde de Cotta).

1006. Homme vêtu de noir, avec un petit collet blanc, en buste.
Musée de Dresde, n° 998 (Sm. 187).

1007. Gentilhomme retirant ses gants.
Musée de Dresde (?) (Sm. 189).

1008*. Homme à moustaches retroussées, vêtement foncé avec une fraise, manches à l'espagnole.
Musée de Dresde, n° 999.

1009*. Deux portraits d'homme, à mi-jambe, en noir; l'un tourné à gauche, l'autre à droite
Galerie Lichtenstein, à Vienne, n°s 122 et 123.

1010. Homme à mi-jambe, en pourpoint noir, une main sur la hanche, l'autre sur son épée
Palais Pallavicini, à Gênes.

1011. Jeune homme, à mi-jambe, la main sur la poitrine, tenant un gant.
Musée du Belvédère, à Vienne, 3e salle, n° 29 (Sm. 106).

1012. Jeune homme, en buste, vêtu de noir.
Musée du Belvédère, n° 16, 3e salle.

1013. Homme, à mi-jambe, tête nue, son manteau sur le bras droit.
Galerie Lichtenstein, n° 128.

1014. Homme maigre, à mi-jambe, appuyé contre une chaise, sans manteau.
Galerie Lichtenstein, à Vienne, n° 143.

1015 Peintre en buste (Snyders?); rideau cachant une partie du ciel.
Galerie Lichtenstein, à Vienne, n° 136.

1016 Homme à mi jambe, avec les deux mains; rideau rouge et colonne sur le fond.
Galerie Lichtenstein, n° 137.

1017. Homme vêtu de noir, à mi-jambe, la main devant le corps, le doigt tendu.
Musée de Brunswick, n° 111.

1018*. Homme blond, enveloppé d'un manteau laissant voir une main; datée de 1631.
Musée de Tournai.

1019. Homme en noir, avec fraise blanche.
Toile collée sur bois.
Musée de Berlin, n° 768.

1020. Homme en noir, à mi-corps, tenant ses gants et un papier.
Musée de l'Ermitage, n° 630.

1021. Jeune homme en noir, jusqu'aux genoux; fond de paysage.
Coll. du comte de Burlington (Waag. IV, 425).

1022. Homme en pourpoint de satin feuille morte, à mi-corps.
Musée du Louvre, n° 155.

1023. Homme en noir, à mi-corps, grosse figure, lèvres épaisses.
Musée du Louvre, n° 154 (Sm. 144).
Gr. par Tavernier, dessin de Bourdet (Filhol, XI, pl. 72).

1024. Homme avec un manteau noir et des manches tailladées, à mi-corps
Musée du Louvre, n° 153 (Sm. 151?).

1025. Homme à mi-corps, âgé; rideau rouge.
Musée du Belvédère, 5e salle, n° 17 (Sm. 97).
Gr. par de Prenner (Gal. de Vienne).

1026. Homme à mi-corps, enveloppé d'un manteau, laissant voir la main gauche.
Gr. par Mougeot, dess. de Gallier (Musée français, II, 81).

1027. Gentilhomme vêtu de satin blanc, manches tailladées à mi-corps.
Musée du Belvédère, 3e salle, n° 21 (Sm. 98, 834).

1028. Homme à mi-corps, costume noir; type flamand.
Musée du Belvédère, 3e salle, n° 23 (Sm. 99).
Gr. par de Prenner (Gal. de Vienne).

1029. Gentilhomme appuyé contre une table couverte d'instruments de musique.
Musée de Vienne (?) (Sm. 106).

1030. Homme à mi-corps, vêtu de noir.
Musée de Madrid, n° 1394.

1031. Homme à mi-corps, vêtu de noir, fraise blanche.
Musée de Naples, salle des chefs-d'œuvre.

1032. Gentilhomme à mi-corps, vêtu de soie noire avec un manteau; âgé de cinquante ans environ.
Coll. de Th. Emmerson, Esq. (Sm. 826).

1033. Gentilhomme enveloppé d'un manteau noir (attribué à Velazquez).
Coll. du comte de Warwick (Sm. 832, - Waag. III, 212).
Gr. par T. Blackmore.

1034. Gentilhomme (don Waagen dit ne pas se rappeler le nom).
Coll. du marquis de Breadalbane (Waag. II, 23).

1035. Homme, peint sous l'influence du Titien.
Coll. de Bridgewater House (Waag. II. 40).

1036. Homme vêtu de noir, un livre dans la main gauche.
Coll. de Buckingham Palace (Waag. II, 4).

1037. Gentilhomme à cheveux bruns, la main sur sa poitrine.
Coll. de M. Goll, à Amsterdam, 1828 (Sm. 375).

1038 Gentilhomme à cheveux bruns, vêtu de soie noire.
Coll. d'A. Gedds, Esq. (Sm. 373).

1039. Gentilhomme vu de trois quarts, enveloppé d'un manteau noir.
Coll. du duc de Praslin, 1793 (Sm. 310).
Voy. aussi 815.
Gr. par J. Morin.

1040 Gentilhomme en noir, caressant un épagneul, la main sur la garde de son épée.
Coll. du duc de Praslin, 1793 (Sm. 309).

1041. Homme habillé de noir, son chapeau à la main.
Coll. du duc de Tallar, 1756, n° 151 (Sm. 285).

1042. Homme vêtu de noir, colonnade dans le fond.
Catal. Robit, 1801 (Sm. 334).

1043. Gentilhomme âgé de trente-cinq ans environ, avec un vêtement noir et un col empesé.
Coll. de Jeremiah Harman, Esq. (Sm. 677).

1044. Gentilhomme (déguisé sous le nom de Rubens), enveloppé dans un manteau (Sm. 350).
Gr. par Folo (Gal. Luc. Bonaparte, pl. 7).

1045*. Gentilhomme de trois quarts, vêtu de noir, cheveux courts, avec un manteau.
Coll. Moretus, à Anvers (Sm. 674).

1046 Gentilhomme en manteau noir, avec une large fraise.
Coll. Stiebrecht, à Anvers, 1754 (Sm. 298).

1047. Gentilhomme avec une large fraise.
Coll Lormier, à la Haye, 1763 (Sm. 299).

1048. Gentilhomme représenté en magistrat.
Coll. H. Hope, Esq., 1816 (Sm. 360).

1049. Homme vêtu de noir, avec large col blanc, en buste
Coll. de M. Robart (Waag. IV, 163).

1050 Homme en buste, dans un ovale ; large fraise empesée.
Galerie Lichtenstein, n° 239.
Voy. Sm. 115 à 122.

1051. Homme en buste, [illegible] les mains
Coll. de M. Ed. André.
Gr. par A. Gilbert (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1874, 215 — Reproduit dans cet ouvrage.

1052 Homme vêtu de noir, en buste, avec un col blanc, presque chauve, fortes moustaches (sur bois).
Musée de Cassel, n° 302.

1053*. Hollandais (?).
Musée de Besançon, n° 82.

1054. Homme en buste ; au fond, un rideau rouge.
Galerie Lichtenstein, n° 140.
Voy. Sm. 115 à 122.

1055 Homme en buste, vêtu de noir, tourné à droite.
Galerie de Lichtenstein, n° 114.
Voy. Sm. 115 à 122.

1056. Jeune homme tenant sa main sur sa poitrine, les doigts écartés.
Musée de Munich (Sm. 58).
Gr par Ch. Langlois, 1797 (Cat Al., p. 117).

1057*. Homme en buste.
Musée de Munich, n° 1405.

1058 Homme en buste
Musée Bréra, à Milan.

1059. Homme en buste, dans les tons bruns.
Coll. de M. Fountaine (Waag. III, 429).

1060. Jeune homme en buste, vêtu de noir ; très foncé.
Palais Rospigliosi, à Rome, salle de l'Aurore.

1061*. Homme en buste, vêtu de noir, fraise blanche.
Musée d'Avignon, n° 100.

1062. Homme en buste ; demi-nature ; col blanc.
Coll. de M. Morrison (Waag. IV, 110).

1063 Homme en buste.
Coll. du duc de Bedford (Waag. IV, 335).

1064. Homme en buste.
Coll. de sir Richard Wallace (n° 91 du cat. de Bethnal Green, en 1872).

1065*. Portrait d'homme.
Musée des Offices, à Florence, n° 791.

1066*. Trois portraits d'hommes ; l'un d'eux représente un abbé.
Palais Corsini, à Rome.

1067. Gentilhomme avec les cheveux blonds, habit richement brodé.
Musée de Naples, n° 12

1068. Homme en buste ; portrait ovale, faisant pendant à un portrait de Rubens.
Palais Durrazzo, à Gênes.

1069. Gentilhomme à cheveux bruns, vêtu de noir.
Palais Brignole Sala, à Gênes (Sm. 173).

PORTRAITS D'HOMMES ASSIS

1070. Homme habillé de noir ; en pied ; il est assis dans un fauteuil, jouant du luth.
Coll. de M. Baring (Waag. IV, 98).

1071. Homme habillé de noir, assis dans un fauteuil, tourné à droite.
Musée de l'Ermitage, n° 632.

1072. Homme chauve, assis dans un fauteuil ; une main gantée montre un médaillon.
Galerie Lichtenstein, n° 149.

1073. Jeune homme habillé de noir, en pied, assis ; rideau rouge (dans la manière italienne).
Coll. du marquis d'Hertford (Waag. IV, 86).

1074 Gentilhomme en noir, assis dans un fauteuil, prenant un papier sur une table (pendant du portrait de femme, n° 1097).
Coll. Gaillard de Gagny, 1762 (Sm. 286).

1075. Homme en noir, assis sur une chaise ; fond de paysage.
Coll. de Stafford House (Waag. II, 69).

1076. Sénateur génois, en pied, assis dans un fauteuil, tenant un rouleau de papier.
Coll. de sir Robert Peel (Sm. 179).

1077. Évêque dans son costume épiscopal.
Autrefois dans le *palais Marcellino Durazzo, à Gênes* (Sm. 176).

1078*. Portrait d'homme.
Musée de Bordeaux, n° 459.

PORTRAITS D'ENFANTS

1079. Trois enfants sur le même tableau.
Coll. du comte de Grey (Exp. de Manchester, n° 660).

1080. Trois enfants : une petite fille en satin blanc, avec un chien, entre deux petits garçons, l'un en noir, l'autre en rouge.
Palais Durazzo, à Gênes.

1081. Deux jeunes gens.
Coll. du duc de Buccleuch (Waag. IV, 437).

1082. Enfant sur un lit.
Coll. du duc de Portland (Sm. 296, — Waag. IV, 514).

1083. Jeune garçon en pied, vêtu de blanc, la main sur le bras d'un fauteuil rouge.
Coll. de lord Kinnaird (Waag. IV, 445).

1084. Jeune garçon, en pied, vêtu de satin blanc, à côté d'une chaise sur laquelle est perché un perroquet.
Palais Durazzo, à Gênes (Sm. 164).

1085 Buste d'enfant ; esquisse de grandeur naturelle.
Musée de Munich, n° 943.

1086. Jeune homme coiffé d'un chapeau, portant un faucon sur le poing.
Autrefois dans la maison des *Canonniers, à Bruxelles* (Sm. 817).

1087. Jeune homme ; on ne voit qu'une de ses mains.
Coll. de sir Rob. Peel (Waag. I, 400).

1088. Jeune homme, à mi-corps en noir, appuyé contre la base d'une colonne.
Musée de l'Ermitage, n° 631.

1089. Jeune homme à mi-corps, en pourpoint noir tailladé de blanc (a longtemps passé pour le portrait de Van Dyck).
Musée de l'Ermitage, n° 628.

1090*. Jeune homme presque nu, glissant sur la glace.
Coll. de Potsdam (Sm. 133).

1091. Jeune homme tourné à droite.
Coll. de l'Académie, à Vienne.

1. Vient de la famille Balbi.

PORTRAITS DE FEMMES AVEC ENFANTS

1092. Dame assise, avec une petite fille debout à côté d'elle.
Musée du Louvre, n° 149 (Sm. 153).
Gr. par Henriquel-Dupont, dessin de Ch. Chasselat (Musée Royal) ; — gr. par Levasseur, dessin de Bourdet (Filhol, XI, pl. 41).

1093. Dame assise dans un fauteuil, avec une petite fille debout à côté d'elle ayant un bourrelet sur la tête.
Gr. par Basan (Cabinet Choiseul, n° 83).

1094. Deux dames anglaises à mi-corps, assises ; une d'elles tient une branche d'oranger et une rose.
Coll. de M. Morrisson (Waag. IV, 310).

1095. Dame en robe rouge, assise dans un fauteuil, une petite fille auprès d'elle.
Musée de l'Ermitage, n° 635 (Sm. 301).
Gr. par Saillard.

1096. Dame avec son enfant dans les bras.
Coll. du duc de Tallard (Sm. 284).

1097 Dame tenant un enfant par la main (pendant d'un gentilhomme assis dans un fauteuil, n° 1074).
Coll. Gaillard de Gagny, 1762 (Sm. 287).

1098. Dame en robe de soie noire, son enfant sur ses genoux.
Coll. de lord Kinnaird (Waag. IV, 445).
Voy Sm. 533.

1099. Dame vêtue de noir, assise dans un fauteuil, tenant un enfant sur ses genoux [1].
Coll. de sir Abraham Hume, Esq. (Sm. 533).
Gr. par J. Smith.

1100. Dame vêtue de noir, assise dans un fauteuil, son enfant sur ses genoux.
Coll. du comte Brownlow (Waag. II, 315).

PORTRAITS DE FEMMES

1101. Jeune princesse en pied.
Musée de Turin, n° 8.

1102. Jeune fille en pied dans un paysage, tenant un lévrier.
Musée d'Anvers, n° 407.
Gr. par Phil. Spruyt.

1103. Dame tenant un éventail, en pied, en face d'un gentilhomme en armure.
Coll. du comte de Hardwick (Sm. 326, — Waag. IV, 519).
Gr. par Macret, 1807 (Gal. d'Orléans, t. II).

1. Vient de la famille Balbi.

1104 Dame en pied, la main gauche sur une canne, la main droite posée sur une table : costume de veuve.

Gr. par Voisand (Gal. d'Orléans, t. II)

1105. Jeune dame habillée de soie noire.

Coll. de Potsdam Sm. 131).

1106. Dame en pied, en noir, col de dentelle blanche à pointe, appuyée contre un fauteuil rouge.

Musée de Cassel, n° 301.

1107. Dame en robe de velours noir, à [illegible] tin blanc brodé d'or, tenant un éventail, la main droite sur une vasque.

Palais-Royal, à Gênes.

1108. Dame en pied, vêtue de satin blanc, prenant une rose dans un plat tenu par un négrillon.

Musée de Munich, n° 1414 (Sm. 66)

Gr. par Ch. de Méchel (Gal. de Dusseldorf, 58).

1109. Dame connue sous le nom de femme au gant.

Coll. du comte Dubus de Ghisignies, à Bruxelles (Sm. 480 ?).

1110. Dame en robe verte, assise à côté d'une table.

Coll. du col. Wyndham, à Petworth (Waag. [illegible]).

1111. Dame en pied, vêtue d'une robe noire, assise dans un fauteuil[1].

Coll. de sir Rob. Peel (Sm. 180).

1112. Princesse Palatine tenant un éventail de plumes blanches.

Coll. de Beurnonville (n° 275 du cat., mai 1881).

Pendant du n° 274 de la même coll. — Voy. ci-dessus, n° 102.

1113. Dame âgée de vingt-cinq ans, la main gauche posée sur une table

Coll. du comte d'Egremont (Sm. 541).

1114. Dame à mi-corps, assise dans un fauteuil. A n -

Musée de Stockholm, n° 409 du cat.

1115. Dame assise, jusqu'aux genoux

Coll. de sir A. Campbell (Waag. III, 292).

1116. Dame assise.

Exposé au *Palais ducal, à Bruxelles, en 1855*

1117. Jeune femme, en robe noire, assise dans un fauteuil ; vue jusqu'aux genoux.

Coll. de sir Richard Wallace (Waag. IV, 87).

1118. Religieuse en robe bleue, assise dans un fauteuil ; vue jusqu'aux genoux.

Musée de Stockholm, n° 413

1. Vient de la famille Balbi.

1119. Dame avec une chaîne d'or au cou.

Musée de Dresde (?) (Sm. 190).

1120. Dame jusqu'aux genoux ; rideau rouge à droite.

Musée de Dresde, n° 989.

1121. Femme de la bourgeoisie, avec une [illegible], blanche, jusqu'aux genoux.

Musée du Belvédère, 3e salle, n° 20 (Sm. 100).

1122 Femme de la bourgeoisie, âgée, en béguin noir, col et manches plates, à mi-corps.

Musée du Belvédère, 3e salle, n° 26

1123. Dame vêtue de noir, avec collerette blanche, à mi-jambe

Gal. Lichtenstein, n° 127.

1124. Jeune femme tenant un collier d'or de ses deux mains, à mi-jambe.

Gal. Lichtenstein, n° 138.

1125*. Dame tenant une branche de feuillage, à mi-jambe

Gal. Lichtenstein, n° 151

1126. Jeune femme en noir, à col godronné.

Gal. Lichtenstein, n° 146.

1127. Jeune dame debout, à mi-jambe, dans un riche costume.

Gal. du duc d'Aumale, à Chantilly.

1128 Portrait de dame ; en petite dimension.

Musée de Madrid, Sm. 200).

1129 Dame cueillant une fleure à un rosier ; demi-figure.

Musée de Christianborg, à Copenhague, n° 167.

1130. Femme âgée, à mi-corps, avec un collier d'or enrichi de pierres fines.

Musée de Madrid, n° 1314.

1131. Femme en buste, habillée de noir avec un col blanc.

Coll. du comte de Harwick (Waag. IV, 519).

1132 Femme en buste, tournée à gauche.

Gal. Lichtenstein, n° 141.

1133*. Portrait de femme.

Palais Pitti, n° 34.

1134 Buste de femme, robe noire et col blanc sur bois.

Musée de Cassel, n° 303.

1135. Femme en buste, appelée la reine Élisabeth ; robe noire, collier de perles.

Académie de Saint-Luc, à Rome.

1136 Femme en robe noire.

Coll. de Lansdowne House (Waag. II, 150).

1137. Femme vue jusqu'au-dessous des genoux; plus petit que nature.
Musée Bréra, à Milan, n° 136.

1138. Deux têtes de femmes.
Coll. de lord Dillon (Waag. III, 134).

1139. Portrait de femme
Gal. de Hampton Court, n° 123.

1140. Portrait de femme.
Coll. du comte Duchâtel, à Paris.

1141. Portrait de vieille femme
Musée de Lille, n° 149.

1142*. Tête de Femme.
Gal. Lichtenstein, n° 135.

PORTRAITS CONNUS SEULEMENT PAR LA GRAVURE

1143. Un sculpteur, la main sur une tête de statue colossale.
(Sm. 650).
Gr. par J. van Somer (Cat. Al., p. 133).

1144. Homme en buste, la tête nue.
Gr. en 1751 par Ehrenreich (Cat. Al., p 108).

1145. Homme avec le bras droit replié sur son manteau, l'autre retombant le long du corps.
Gr. par Boutrois, dess. de Girod.

1146. Homme avec une haute fraise godronnée, une chaine d'or et des boutons en pierre fines
Gr. par A. de Marcenay de Ghuy (1763). Dédié à la mémoire de V. D. — Voy. Berg (H. comte de).

1147. Homme — peut-être un saint — entièrement enveloppé d'un manteau.
Gr. en man. n par J. Mac Ardell.

1148. Général devant une table qui porte son heaume et ses gantelets.
Gr. par Franc. Petrus Lotharingus (1659).

1149. Tête d'homme vue de face.
Gr. par Alph. Le Roy, 1849, d'après le dess. du musée du Louvre (Chalc. du Louvre).
Nous donnons ici, page 159, la reproduction de ce dessin.

1150. Homme enveloppé d'un manteau, main gantée sur la garde de son épée.
Gr. en man. n. par F Blackmore (Sm. 822).

1151. Homme en buste.
Gr. par Ph. Wirth (Weig., III, 16609).

1152. Portrait d'homme, en buste.
Gr. par Boutrois, dess. de Girod (Filhol, IX, 641).

1153. Homme à mi-corps, en pourpoint à crevés, manteau sur le bras.
Gr. en man. n. par J. Watson.

1154. Homme assis sur une chaise, de côté, la main sur le dossier.
Gr. en man. de crayon par J.-T. Prestel, 1780.

1155 Gentilhomme vu de trois quarts, une main gantée, l'autre posée sur une table.
Gr. par T.-V. Cruys (Sm. 697).

1156. Gentilhomme vu de trois quarts, cheveux bouclés; étroit jabot au cou.
Gr. par J.-E Marais, 1795 (Sm. 696).

1157. Gentilhomme en noir, tenant une lettre.
Gr. par F.-A. Riedel, 1755; — par Gibbon, tête seule (Sm. 681, 729).

1158. Gentilhomme en manteau noir, avec un collier; il porte la barbe et les moustaches.
Gr. en man. n. par Kreutzer, à Vienne (Sm. 683).

1159. Homme avec une fraise.
Gr. par J. J de Boissieu, d'après le tableau de M. de Seve, à Lyon (Cat. Al., p. 101. — Sm. 665).

1160. Deux Flamands à mi-corps (peut-être d'après un des tableaux du Capitole à Rome).
Gr par V. Denon (Weig., II, 12544. — Cat. Al., p. 105. — Sm. 830).

1161. Homme en buste, dans un ovale, vu de face, cheveux bouclés.
Gr. par un an. (Cab. des Estampes, à Paris, n° 1).

1162. Artiste ressemblant à Van Dyck, avec un grand manteau; tête nue et moustaches.
Gr. par un an. en man n (Winckl., 1466).

1163. Homme à cheveux bouclés tenant un papier; grosse tête.
Gr. par un an.

1164. Tête d'homme de trois quarts, jusqu'au cou.
Gr. à l'eau-f. par un an. (Cab. des Estampes, à Paris, n° 1).

1165. Tête d'homme tourné à droite.
Gr. par un an. (Cab. des Estampes, à Paris, n° 1).

1166. Homme à mi-corps, assis, son chapeau dans la main gauche; armoiries dans l'angle droit.
Gr. par un an. (Cat. Al., p. 147).

1167. Homme tenant son épée de la main gauche et le bâton de la main droite.
Gr. par un an. (Cat. Al., p. 147. — Sm. 663).

1168. Homme à mi-corps, la main gauche sur un livre. Armoiries et devise dans le fond
Gr. par un an (Cat. Al., p. 148

1169. Homme vu jusqu'aux genoux; son chapeau dans la main droite, l'autre main sur une table.
Gr par un an. (Cat. Al., p. 147).

1170. Homme couvert d'un manteau qui laisse voir la main gauche.
Gr. par un an. (Cat. Al., p. 147. — Voy. Sm. 706).

1171. Homme à mi-corps, tenant de la main droite une lettre adressée à *Me de Rsia*

Gr. à l'eau-f. par un an. (Cat. Al., p. 147).

1172. Homme à mi-corps, assis, appuyé sur un mur.

Gr. par un an. (Cat. Al., p. 147).

1173. Tête de jeune homme chantant.

Gr. en man. n. par J. de Groot (Winckl., 1591. — Weig., I, 6076).

1174. Tête d'homme ressemblant à Van Dyck.

Gr. à l'eau-f. avec l'inscription : A. Van Dyck (Winckl., [illegible]).

1175. Buste de jeune homme : chemise entr'ouverte.

Gr. en man. de crayon par un an. (Cab. des Estampes, [illegible]).

1176. Tête d'enfant.

Gr. en man. de crayon par un an. (Cab. des Estampes, [illegible]).

1177. Tête d'homme coiffé d'un chapeau, de profil à gauche.

Gr. en man. de crayon par un an. (Cab. des Estampes, à Paris).

1178. Têtes d'expression : der Empfindsame (le Sentimental) ; der Freymuthige (le Sincère).

Gr. par C.-W. Bock, d'après les tableaux de Munich (Winckl., 1594).

1179. Tête d'homme.

Gr. à la man. de crayon par B. Schreuder (Weig., III, [illegible]).

1180. Etudes aux crayons noir et blanc sur papier de couleur, d'après Van Dyck.

Lith. par Mlle Bes (Weig., II, 12730).

1181. Une Anglaise tenant un éventail.

Gr. par W. Hollar, 1649.

1182. Dame tenant une couronne de fleurs de la main gauche, à mi-corps.

Gr. par J. Groonsvelt (Cat. Al., p. 110. — Sm. 661).

1183. Femme en pied, tête nue, cheveux bouclés, écartant un rideau de la main droite.

Gr. en man. n. par W. Vallant (Winckl., 1468. — Weig., I, [illegible]).

1184. Femme en buste, avec un collier de perles, dans un cadre octogone.

Gr. par J. Morin.

1185. Jeune femme d'une figure douce, guimpe de dentelle montante. Collier de perles à deux rangs ; manches bouffantes.

Gr. par un an.

1186. Femme tenant une grande plume [illegible] d'éventail.

Gr. par P. Clowet.

1187. Femme de profil à droite, avec un collier de perles.

Gr. par L. Ferdinand.

1188. Femme tournée à gauche, avec un coll[illegible] perles et des boucles d'oreilles indiquées seulement.

Gr. par W. Hollar, 164[illegible].

1189. Tête de femme, sur fond noir, dans u[illegible] collier de perles à un rang.

1190. Femme tenant un éventail.

Gr. par von Prenner (Cat. Al., p. 131).

1191. Enfant assis.

Gr. en man. de lavis par J. Hazard (Weig., III, 13454).

1192. Petite fille marchant sur un tapis à grands ramages ; devant elle un petit chien.

Gr. en man. n. par un an.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS DE PERSONNES, DE LIEUX ET DES SUJETS DE TABLEAUX DE LA BIOGRAPHIE DE VAN DYCK

Les *italiques* désignent les noms de lieux et les sujets de tableaux.
Une * après un numéro indique une gravure dans le texte; — p. signifie peintre; — gr. graveur;
sc. sculpteur; — arch. architecte; — coll. collection.





TABLE

DES GRAVURES HORS TEXTE

TABLE

DES GRAVURES DANS LE TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

250.000



S. Angiolo a Lecore.
17/4/55

